

Opera lui Zbigniew Herbert (n. 1924) — unul dintre cei mai remarcabili și mai cunoscuți poeți polonezi contemporani, laureat al premiilor internaționale *Herder* și *Lenau* — are ca motiv central tendința reconcilierii valorilor istoriei, civilizației, ale mitului și ale naturii cu experiența contemporană, iar ca finalitate artistică semnalarea rolului major al omului în uriașa epopee planetară.

Lei 10

BARBARUL ÎN GRĂDINĂ

zbigniew herbert

UNIVERS



ZBIGNIEW HERBERT

BARBARUL ÎN GRĂDINĂ

Crochiuri

În româneşte de MARCEL MIHALAŞ



UNIVERS
BUCUREŞTI, 1980

Coperta de *Vasile Olac*

După ediția:
Zbigniew Herbert
BARBARZYŃCA W OGRODZIE
„CZYTELNIK“
Warszawa—1964

LASCAUX

Si Altamira est la capitale de l'art pariétal, Lascaux en est Versailles.

Henri Breuil

Lascaux nu apare pe nici una din hărțile obișnuite. Se poate spune că nu există, în orice caz că nu există în sensul în care există Londra sau Radom-ul. Trebuie să ceri informații la Muzeul Omului din Paris pentru ca să afli cam pe unde anume se găsește această localitate. Cînd am plecat într-acolo, da să se desprimăvăreze. Valea rîului Vézère se trezea abia, în culcușul său de verdeață proaspătă, neîmplinită. Văzute prin fereastra autobuzului, fragmentele de peisaj aminteau de pînzele lui Bissière : o rețea de verde tandru, fremătător.

Montignac. Un tîrg în care nu e de văzut nimic, în afară de o inscripție memorială în onoarea unei moașe emerite :

„*Ici vécut Madame Marie Martel — sage-femme — officier d'Académie. Sa vie... c'était faire du bien. Sa joie... accomplir son devoir*“. Mai frumos nici că se poate.

Masa de dimineață într-un mic restaurant, însă ce masă ! Omletă cu trufe. Trufele țin de istoria aberațiilor general umane, și, prin urmare, de istoria artei. Așadar, un cuvînt despre trufe.

Acestea sînt o specie de ciuperci care parazitează sub pămînt pe rădăcinile altor plante, din care extrag sucurile. Pentru descoperirea lor sînt folosiți cîinii ori porcii, ce se disting, după cum se știe, printr-un excepțional simț al mirosului. Există, de asemenea, o anumită specie de musculițe ce învederează locurile în care se găsesc comorile acestea gastronomice.

Trufele au un preț foarte ridicat pe piață, fapt pentru care locuitorii din regiunile apropiate au căzut pradă unei adevărate febre a căutării lor. Pămîntul a fost scurmat, au fost distruse păduri întregi, din acestea mai rămînînd astăzi doar niște jalnice uscături. Ogoare întinse au fost pecetluite cu stigmatul infertilității, fiindcă ciuperca aceasta secretă o substanță otrăvitoare ce face imposibilă orice altă vegetație. Iar, pe deasupra, mai are și un caracter himeric și se cultivă, desigur, mult mai greu decît obișnuitele ciuperci de bălegar. Omleta cu trufe este, însă, excelentă, iar mirosul trufelor — gust, propriu-zis, nu au — e fără asemănare. Întocmai ca și rezeda lui Tuwim.

De la Montignac se merge pe o autostradă care urcă, descrie un arc, se adîncește într-o pădure și, dintr-o dată, se întrerupe. Parking. Un chioșc cu coca-cola și ilustrate colorate. Cei ce nu vor să se mulțumească cu reproduceri sînt introduși într-un soi de ogradă, apoi într-un subsol betonat, amintind de un buncăr. Se închid zăvoarele metalice, asemănătoare celor din trezorerii ; rămînem un timp în întuneric, așteptînd inițierea. În fine, se deschide un al doilea rînd de uși, ce conduc spre interior. Ne aflăm în grotă.

Lumina electrică e rece și respingătoare, și-ți poți imagina doar cum arăta peștera de la Lascaux atunci cînd lumina vie a torțelor și a opaițelor punea în mișcare cirezile de tauri, de bizoni și de cerbi zugrăvite pe pereți și pe bolți. Se mai adaugă și vocea ghidului ce-și mormăie explicațiile : glasul unui sergent care citește din Cartea sfîntă.

Culori : negrul, brunul, ocrul, roșul de cinabru și roșul stacojiu, movul și albul stîncilor de calcar. Sînt mai vii și mai proaspete decît cele de pe oricare din frescele renascentiste. Culori de pămînt, de sînge și de funingine.

Animalele, văzute mai ales din profil, sînt surprinse în mișcare și desenate cu un imens avînt, și în același timp cu tandrețe, precum femeile calde ale lui Modigliani. Ansamblul este în aparență lipsit de ordine, ca și cum totul ar fi fost pictat în grabă de un nebun de geniu ce ar fi folosit o tehnică filmică, încărcată de

planuri apropiate și depărtate. Și, totuși, compoziția e compactă, panoramată, deși totul ne spune că artiștii din Lascaux își băteau joc de reguli. Desenele sînt de dimensiuni diferite : de la cîteva zeci de centimetri, la mai mult de cinci metri. Nu lipsesc, de asemeni, palimpsestele, adică picturile suprapuse ; într-un cuvînt, o dezordine desăvîrșită, care creează, totuși, impresia de armonie.

Prima sală, denumită a taurilor, are o frumoasă boltă formată parcă din nori pietrificați. În lățime de vreo zece metri, în lungime de treizeci, ea poate adăposti cam o sută de persoane. Bestiarul de la Lascaux se deschide cu imaginea Paricornului.

Creatura aceasta fantastică, avînd trup puternic, gît scurt, cap (ce amintește de acela al unui rinocer) din care cresc, drepte, două coarne uriașe, nu are asemănare cu nici unul din animalele vii sau fosile. Prezența sa misterioasă ne spune, încă de la început, că nu vom privi într-un atlas de istorie naturală, ci că sîntem într-un loc de cult, de farmece și de magie. Istoricii sînt de acord în ce privește faptul că grota de la Lascaux nu a fost o peșteră locuită, ci un sanctuar, o Capelă Sixtină subterană a strămoșilor noștri îndepărtați.

Rîul Vézère curge printre coline calcaroase, acoperite de păduri. Pe cursul său inferior, înainte de confluența cu rîul Dordogne, au fost descoperite cele mai multe dintre grotele locuite de către omul paleolitic. Scheletul lui, descoperit la Cro-Magnon, este asemănător cu scheletul omului de azi. Omul de Cro-Magnon era, se pare, originar din Asia și, după ultima glaciațiune, cu aproximativ treizeci-patruzeci de mii de ani înainte de era noastră, a început asaltul Europei. L-a exterminat fără milă pe omul de Neanderthal, situat mai jos în ierarhia speciilor, i-a ocupat peșterile și locurile de vînătoare. Istoria omenirii a debutat sub semnul lui Cain.

Franța de miazăzi și Spania de miazănoapte au constituit terenul pe care noul cuceritor, Homo Sapiens, a creat o civilizație, pe care cercetătorii în preistorie o numesc franco-cantabrică. Ea corespunde perioadei paleoliticului timpuriu, numită, de asemenea, epoca renului. Împrejurimile Lascaux-ului au fost, încă din paleo-

Trufele au un preţ foarte ridicat pe piaţă, fapt pentru care locuitorii din regiunile apropiate au căzut pradă unei adevărate febre a căutării lor. Pămîntul a fost scurmat, au fost distruse păduri întregi, din acestea mai rămînînd astăzi doar nişte jalnice uscături. Ogoare întinse au fost pecetluite cu stigmatul infertilităţii, fiindcă ciuperca aceasta secretă o substanţă otrăvitoare ce face imposibilă orice altă vegetaţie. Iar, pe deasupra, mai are şi un caracter himeric şi se cultivă, desigur, mult mai greu decît obişnuitele ciuperci de bălegar. Omleta cu trufe este, însă, excelentă, iar mirosul trufelor — gust, propriu-zis, nu au — e fără asemănare. Întocmai ca şi rezeda lui Tuwim.

De la Montignac se merge pe o autostradă care urcă, descrie un arc, se adînceşte într-o pădure şi, dintr-o dată, se întrerupe. Parking. Un chioşc cu coca-cola şi ilustrate colorate. Cei ce nu vor să se mulţumească cu reproduceri sînt introduşi într-un soi de ogradă, apoi într-un subsol betonat, amintind de un buncăr. Se închid zăvoarele metalice, asemănătoare celor din trezorerii ; rămînem un timp în întuneric, aşteptînd iniţierea. În fine, se deschide un al doilea rînd de uşi, ce conduc spre interior. Ne aflăm în grotă.

Lumina electrică e rece şi respingătoare, şi-ţi poţi imagina doar cum arăta peştera de la Lascaux atunci cînd lumina vie a torţelor şi a opaiţelor punea în mişcare cirezile de tauri, de bizoni şi de cerbi zugrăvite pe pereţi şi pe bolţi. Se mai adaugă şi vocea ghidului ce-şi mormăie explicaţiile : glasul unui sergent care citeşte din Cartea sfîntă.

Culori : negrul, brunul, ocrul, roşul de cinabru şi roşul stacojiu, movul şi albul stîncilor de calcar. Sînt mai vii şi mai proaspete decît cele de pe oricare din frescele renascentiste. Culori de pămînt, de sînge şi de funingine.

Animalele, văzute mai ales din profil, sînt surprinse în mişcare şi desenate cu un imens avînt, şi în acelaşi timp cu tandreţe, precum femeile calde ale lui Modigliani. Ansamblul este în aparenţă lipsit de ordine, ca şi cum totul ar fi fost pictat în grabă de un nebun de geniu ce ar fi folosit o tehnică filmică, încărcată de

planuri apropiate şi depărtate. Şi, totuşi, compoziţia e compactă, panoramată, deşi totul ne spune că artiştii din Lascaux îşi băteau joc de reguli. Desenele sînt de dimensiuni diferite : de la cîteva zeci de centimetri, la mai mult de cinci metri. Nu lipsesc, de asemeni, palimpsestele, adică picturile suprapuse ; într-un cuvînt, o dezordine desăvîrşită, care creează, totuşi, impresia de armonie.

Prima sală, denumită a taurilor, are o frumoasă boltă formată parcă din nori pietrificaţi. În lăţime de vreo zece metri, în lungime de treizeci, ea poate adăposti cam o sută de persoane. Bestiarul de la Lascaux se deschide cu imaginea Paricornului.

Creatura aceasta fantastică, avînd trup puternic, gît scurt, cap (ce aminteşte de acela al unui rinocer) din care cresc, drepte, două coarne uriaşe, nu are asemănare cu nici unul din animalele vii sau fosile. Prezenţa sa misterioasă ne spune, încă de la început, că nu vom privi într-un atlas de istorie naturală, ci că sîntem într-un loc de cult, de farmece şi de magie. Istoricii sînt de acord în ce priveşte faptul că grota de la Lascaux nu a fost o peşteră locuită, ci un sanctuar, o Capelă Sixtină subterană a strămoşilor noştri îndepărtaţi.

Rîul Vézère curge printre coline calcaroase, acoperite de păduri. Pe cursul său inferior, înainte de confluenţa cu rîul Dordogne, au fost descoperite cele mai multe dintre grotele locuite de către omul paleolitic. Scheletul lui, descoperit la Cro-Magnon, este asemănător cu scheletul omului de azi. Omul de Cro-Magnon era, se pare, originar din Asia şi, după ultima glaciaţiune, cu aproximativ treizeci-patruzeci de mii de ani înainte de era noastră, a început asaltul Europei. L-a exterminat fără milă pe omul de Neanderthal, situat mai jos în ierarhia speciilor, i-a ocupat peşterile şi locurile de vînătoare. Istoria omenirii a debutat sub semnul lui Cain.

Franţa de miazăzi şi Spania de miazănoapte au constituit terenul pe care noul cuceritor, Homo Sapiens, a creat o civilizaţie, pe care cercetătorii în preistorie o numesc franco-cantabrică. Ea corespunde perioadei paleoliticului timpuriu, numită, de asemenea, epoca renului. Împrejurimile Lascaux-ului au fost, încă din paleo-

liticul mijlociu, o adevărată Ţară a făgăduinţei, în care curgea nu atît lapte sau miere, cît sînge cald de animal. Aşa cum, mai tîrziu, oraşele apăreau la întretăierea drumurilor comerciale, în epoca de piatră aşezările umane cristalizau în marginea şleaurilor trasate de patrupede. În fiecare primăvară, mulţime de reni, cai sălbatici, vaci şi tauri, bizoni şi rinoceri treceau pe aici, în drum spre păşunile verzi din Auvergne. Această misterioasă regularitate — şi binecuvîntata lipsă de memorie a animalelor care în fiece an ţineau tot aceeaşi cale, spre locul cert al masacrului — era pentru omul paleolitic un miracol la fel de mare ca revărsarea Nilului pentru egiptenii antici. Pe pereţii grotei Lascaux se poate descifra o viguroasă suplicaţie, făcută pentru ca acea ordine a lumii să dureze etern.

De aceea, probabil, zugravii din grotă au rămas cei mai mari pictori animalieri ai tuturor timpurilor. Pentru ei animalul nu era, ca pentru olandezi, un fragment din blîndul peisaj al unei Arcadii pastorale ; ei îl vedeau ca printr-o străfulgerare, încărcat de spaimă, tensionat, viu, dar consacrat de-acum morţii. Privirea lor nu contemplă obiectul, ci, cu precizia ucigaşului perfect, îl cuprinde în capcana unui contur întunecat.

Prima sală, care era, se pare, sediul ceremoniilor de magie vînătorească (ei intrau aici cu opaiţe de piatră spre a-şi împlini datinile ţipătoare), îşi datorează numele unui grup de patru tauri uriaşi dintre care cel mai mare e lung de cinci metri şi jumătate. Aceste splendide animale domină o turmă de cai (desenaţi în siluetă) şi de cerbi (fragili, împodobiţi cu coarne fantastice). Galopul lor energic aruncă în aer tărîmul subpămîntean. În nările dilatate a rămas condensată răsuflarea lor fornăitoare.

Sala e continuată de un coridor îngust, fără ieşire. Domneşte aici, cum spun francezii, *un heureux desordre des figures.* Vaci roşcate, căluţi zburdalnici, fel şi fel de ţapi gonesc în diverse direcţii, într-o învălmăşeală de nedescris. Un cal întors pe spate, cu copitele ridicate spre cerul de calcar, certifică un nărav vînătoresc practicat şi azi de seminţiile primitive : animalele, gonite

prin foc şi strigăt înspre o stîncă abruptă, cad în prăpastie şi mor.

Unul dintre cele mai frumoase portrete animaliere, şi nu numai din arta paleolitică, ci din aceea a tuturor timpurilor, este aşa-numitul „cal chinezesc". Numele nu desemnează o rasă, ci exprimă omagiul adus perfecţiunii de desenator a maestrului de la Lascaux. Conturul negru, moale, care aici devine saturat — aici se pierde, nu decupează doar, ci modelează însăşi masa trupului. Coamă scurtă, asemenea celei a cailor de circ, copite impetuoase, tropotitoare. Ocrul nu acoperă corpul întreg, pîntecul şi picioarele sînt albe.

Sînt conştient că orice descriere — inventar de elemente — rămîne neputincioasă în faţa acestei capodopere, de o atît de evidentă şi orbitoare unitate. Doar poezia şi basmul au puterea de a crea — fulgerător — lucruri. Aş mai vrea, deci, să spun doar atît : „A fost odată, la Lascaux, un cal minunat..."

Cum s-ar putea împăca arta aceasta rafinată cu practica brutală a vînătorilor preistorici ? Cum să aduci la acelaşi numitor săgeţile care pătrund de-adevăratelea în corpul animalului cu crima imaginativă a artistului ?

Populaţiile de vînători care trăiau în Siberia înainte de Revoluţie îşi duceau existenţa în condiţii asemănătoare cu acelea în care trăia omul din epoca renului.

În volumul „*Les rites de chasse chez les peuples sibériens*", Lot-Falck scrie : „Vînătorul trata animalul ca pe o fiinţă cel puţin egală lui. Observînd că, pentru a se hrăni, acesta vînează ca şi el, gîndea că are un model identic de organizare socială. Superioritatea omului se realizează doar în domeniul tehnic, prin introducerea uneltelor ; în domeniul magic, omul îi atribuie animalului o forţă nu mai mică decît a sa proprie. Pe de altă parte, însă, animalul e superior omului în una sau în mai multe privinţe : prin forţa sa fizică, prin agilitate, prin perfecţiunea auzului şi a mirosului — adică prin toate calităţile apreciate de un vînător. În domeniul spiritual, acesta îi recunoaşte o valoare şi mai mare...

Animalul e într-o relație mai directă cu divinitatea, e mai apropiat de forțele naturii, acestea întrupîndu-se în el“.

Toate ar rămîne încă, de bine-de rău, inteligibile pentru omul modern. Abisurile paleopsihologiei încep abia de acolo de unde intră în discuție relația dintre ucigaș și victimă : „Moartea animalului depinde, cel puțin parțial, de el însuși : pentru a putea fi ucis, el trebuie să-și dea consimțămîntul, să cadă la învoială cu ucigașul său. De aceea vînătorul veghează asupra animalului și ține mult să stabilească cele mai bune raporturi cu el. Dacă renul nu-l iubește pe vînător, nu-i permite acestuia să-l ucidă“. Iată, deci : păcatul nostru originar — și forța noastră — este ipocrizia. Numai o dragoste avidă, purtătoare de moarte, poate explica vraja bestiarului de la Lascaux.

La dreapta sălii mari, un coridor alungit și îngust duce înspre sectorul denumit „navă și absidă“. Pe pereții din stînga, o uriașă vacă neagră ; ne atrag atenția nu doar calitățile desenului, ci, mai ales, două semne misterioase, altfel foarte vizibile, ce se află sub copitele ei. Nu sînt singurele semne în fața cărora rămînem nedumeriți.

Semnificația săgeților înfipte în animale ne este clară ; această practică magică — uciderea simbolică — era cunoscută de vrăjitorii din Evul Mediu, era practicată pe scară mare la curțile Renașterii — și a supraviețuit chiar mult pînă spre vremile noastre raționaliste. Dar ce pot fi aceste patrulatere, cu eșichierul lor de culori, pe care le aflăm sub copitele vacii negre ? *L'abbé* Breuil, papă al cercetătorilor în preistorie, vede în ele însemne ale unor neamuri de vînători, îndepărtate izvoare ale heraldicii. S-a emis, de asemeni, ipoteza că ar fi vorba de niște modele de capcane pentru animale ; alții au descifrat în ele prototipurile unor adăposturi primitive. Pentru Raymond Vaufrey toate sînt pur și simplu un soi de învelitoare din piele vopsită, asemeni celor care se pot vedea și azi în Rhodesia. Fiecare din aceste ipoteze este verosimilă, nici una însă nu e sigură. Nu izbutim, de asemeni, să interpretăm alte semne simple : puncte, linii, pătrate și cercuri, contu-

ruri de figuri geometrice aflate în alte peșteri, ca de pildă, Castillo, în Spania. Unii savanți emit timida presupunere că ar fi vorba despre cele dintîi încercări de scriere. Așadar numai imaginile concrete ne vorbesc explicit. Dincolo de răsuflarea aspră a animalelor galopînd la Lascaux, semnele geometrice rămîn mute, și vor rămîne, poate, astfel pentru totdeauna. Știința noastră despre omul fosil e modelată printr-un strigăt violent și printr-o tăcere de mormînt.

În partea stîngă a navei — o frumoasă friză cu cerbi. Artistul le prezintă numai gîtul, capul și coarnele, astfel încît aceștia par a înota într-un rîu — către vînătorul ascuns într-un desiș.

O compoziție de o expresivitate inegalabilă, față de care toate violențele maeștrilor contemporani par jocuri de copii : doi bizoni de smoală, întorși cu spatele unul la celălalt. Cel din stînga are parcă pielea de pe greabăn zdrelită, lăsînd să se vadă carnea. Capetele ridicate, părul zbîrlit pe trupuri, copitele din față săltînd în goană. Tabloul explodează printr-o forță întunecată și oarbă. Pînă și tauromachiile lui Goya nu sînt decît un slab ecou al acestei patimi.

Absida conduce către o deschizătură adîncă — puțul — în întîmpinarea sfintei sfintelor.

Este o scenă, ori mai degrabă o dramă, jucată, ca într-o piesă antică, cu un număr redus de eroi : un bizon străpuns de o suliță, un om culcat, o pasăre și, neclar schițat, un rinocer care se îndepărtează. Bizonul stă în profil, are însă capul întors către privitor. Din pîntece i se revarsă măruntaiele. Omul, tratat schematic, ca în desenele făcute de copii, are cap de pasăre terminat cu un cioc drept ; mîinile, cu patru degete, îi sînt desfăcute ; picioarele sînt întinse rigid. Pasărea, parcă decupată în carton, e așezată pe o creangă lineară. Ansamblul — desenat în linii groase, negre, neumplut de culoare, numai fondul fiind ocru-auriu — se deosebește prin factura sa aspră, oarecum inabilă, de tablourile din sala mare sau din absidă. Și cu toate acestea, el atrage atenția cercetătorilor, nu atît din considerente artistice, cît prin semnificația sa iconografică.

Arta franco-cantabrică nu este o artă anecdotică. Pentru a compune o scenă de vînătoare, este necesară reprezentarea omului. Cunoaştem, într-adevăr, gravuri de chipuri şi de siluete omeneşti, însă, practic, în pictura paleolitică omul nu este prezent.

L'abbé Breuil vede în scena din puţ panoul comemorativ al unui accident mortal de vînătoare. Bizonul l-a ucis pe om, însă rana mortală a acestui animal e, poate, opera rinocerului care a intervenit în duel. O suliţă aruncată către spinarea bizonului — presupune, mai departe, savantul — nu putea să provoace o atît de amplă ruptură a abdomenului ; aceasta a fost cauzată poate de primitiva unealtă de lansare a pietrelor a cărei schiţă neclară se poate vedea sub picioarele fiarei. În fine, acea pasăre figurată schematic, aproape fără picioare şi fără cioc — este, după Breuil, un soi de coloană funerară, din cele care se întîlnesc şi azi la eschimoşii din Alaska.

Nu este aceasta singura exegeză ; fiindcă cercetătorilor în preistorie li s-a părut prea simplă, ei au deschis zăgazurile fanteziei. Una dintre aceste interpretări pare interesantă şi demnă de a fi rezumată.

Autorul ei, antropologul german Kirchner, a emis ipoteza îndrăzneaţă că întreaga scenă nu are nicidecum legătură cu vînătoarea. Omul întins pe jos nu este o victimă a coarnelor unui animal, ci un şaman în transă extatică. Interpretarea lui Breuil nu ţinea cont de inexplicabila prezenţă a păsării (analogia cu coloanele funerare ale eschimoşilor pare neconvingătoare), nici de conformaţia — de pasăre — pe care o are capul omului culcat. Pe aceste amănunte a pus, mai cu seamă, Kirchner accentul în versiunea sa. El îşi bazează teoria pe o analogie între civilizaţia seminţiilor de vînători din Siberia şi civilizaţia paleolitică, reproducînd, după lucrarea lui Sieroszewski despre iacuţi, o ceremonie de jertfire a unei vaci. Fiindcă, fapt esenţial, în acea scenă a sacrificiului, după cum rezultă din ilustraţiile cărţii, apar trei coloane avînd în vîrf păsări sculptate amintind de pasărea de la Lascaux. Din descrierea făcută, cunoaştem că acest gen de sacrificii aveau loc de regulă la iacuţi în prezenţa unui şaman care cădea în extaz. Se cuvin

acum lămuriri asupra semnificaţiei pe care o avea pasărea în acest ritual.

Sarcina şamanului era de a conduce sufletul animalului sacrificat înspre cer. După ce executa un dans extatic, el cădea, ca mort, la pămînt ; îi era necesar un duh ajutător, tocmai acea pasăre, la a cărei natură participa şi el, subliniind acest fapt printr-un veşmînt împodobit cu pene şi printr-o mască cu chip de pasăre.

Ipoteza lui Kirchner este seducătoare ; ea nu explică, însă, semnificaţia rinocerului, a acelui rinocer care — ţinînd, fără putinţă de tăgadă, de ansamblul scenei — se îndepărtează liniştit, avînd parcă orgoliul crimei săvîrşite.

Din încă un motiv, scena din puţ este de o importanţă de-a dreptul excepţională. Ea constituie una din primele reprezentări ale omului în arta paleolitică. Este izbitoare diferenţa dintre tratarea corpului animalului şi cea a corpului uman. Bizonul e sugestiv şi concret. Sînt sugerate atît masivitatea trupului, cît şi patosul agoniei sale. Silueta omului — patrulaterul alungit al trunchiului, liniile extremităţilor — constituie o culme a simplificării, un simbol schematic. Ca şi cum pictorul aurignacian, ruşinat de trupul său, avea nostalgia familiei animale pe care o părăsise. Lascaux pare a fi apoteoza unor fiinţe cărora evoluţia nu le-a poruncit să-şi schimbe formele, lăsîndu-le în tiparul lor neschimbat.

Prin gîndire şi prin muncă, omul a tulburat ordinea naturii. S-a silit să creeze o rînduială nouă, impunîndu-şi o serie de interdicţii. Îi era ruşine de faţa sa, semn vizibil al diferenţierii. Îşi punea, bucuros, o mască şi încă o mască de animal — ca şi cum ar fi voit să-i ceară iertare acestuia pentru trădarea sa. Cînd voia să arate frumos şi puternic, se deghiza, se prefăcea în animal. Întorcîndu-se spre origini, el se cufunda cu voluptate în sînul cald al naturii.

Reprezentările omului aurignacian sînt ale unor hibrizi cu capete de păsări, maimuţe şi cerbi ; aşa, de pildă, silueta umană din grota Trois Frères, acoperită cu un veşmînt de blană şi împodobită cu coarne. Are ochi mari, fascinanţi, fapt pentru care cercetătorii în preis-

torie îl denumesc zeu al peșterii ori vrăjitor. În aceeași grotă, una din cele mai frumoase dintre inciziile rupestre ce se cunosc înfățișează o scenă feerică dintr-un carnaval al animalelor. O mulțime de cai, de țapi, de bizoni și, printre ei, un om — cu cap de zimbru — ce cîntă dintr-un instrument muzical și dansează.

Idealul unei desăvîrșite imitări a animalelor, indispensabil scopurilor magice, s-a aflat, probabil, la originea folosirii culorilor. Paleta coloristică este restrînsă și se poate exprima prin reducție astfel : roșul, și derivații săi, negrul, albul. Se pare că omul preistoric nu era sensibil la alte culori, cum e cazul și astăzi cu negrii din tribul Bantu. Dealtfel, vechile cărți ale omenirii : Vedele, Avesta, Vechiul Testament, poemele homerice rămîn fidele acestei limitate viziuni coloristice.

Deosebit de căutat era ocrul. În grotele Roche și Eyzies au fost găsite depozite preistorice din acest pigment. În nisipurile terțiare de lîngă Nantron au fost descoperite urme ale exploatării sale minerale, și încă la scară mare.

Coloranții erau, precum se vede, minerali. Sursa negrului era manganul, cea a roșului — oxizii de fier. Bulgării de mineral erau pisați pe plăci de piatră sau pe oase de animale, pe omoplat de zimbru, bunăoară, precum atestă descoperirile arheologice de la Pair-non-Pair. O astfel de pudră colorată se păstra în oase scobite sau în pungi prinse la brîu, așa cum o purtau în veacul trecut ultimii artiști boșimani, înainte de a fi exterminați de buri.

Colorantul pulverizat era apoi amestecat cu grăsime animală, măduvă de oase și apă. Contururile erau adeseori trasate cu o daltă de piatră ; pictura se executa cu degetul, cu o pensulă din păr de animal sau cu un mănunchi de rămurele uscate. Se foloseau de asemeni un fel de țevi prin care se sufla vopseaua pisată ; fapt atestat și de picturile de la Lascaux — pe mari suprafețe culoarea este inegal distribuită. Acest procedeu dădea contururilor moi ale suprafeței granuloase o factură organică.

Uimitoarea capacitate de a utiliza toate tehnicile picturii și desenului în Aurignacian, Solutrean și Magdalenian i-a îndemnat pe cercetătorii în preistorie să facă presupunerea că în acele epoci, aflate la zeci de mii de ani depărtare de noi, existau școli de artă. Această supoziție pare a fi confirmată de evoluția artei paleolitice, de la simplele siluete de mîini din peștera de la Castillo pînă la capodoperele de la Altamira și Lascaux.

Problema evoluției artei paleolitice nu e simplă, datarea inciziilor rupestre și a lucrărilor picturale ale acestei perioade se face cu dificultate. O bază mai sigură a periodizării oferă evoluția uneltelor. În această sferă rarefiată a istoriei omului (rarefiată, evident, pentru noi, și aceasta, mai ales, din cauza absenței unei scrieri și a numărului nu prea mare de vestigii în raport cu imensitatea perioadei), orologiile nu bat nici cu orele, nici cu secolele, ci cu zecile de mii de ani.

Paleoliticul superior, epoca renului și a lui *homo sapiens*, numără de la cincisprezece la douăzeci și cinci de mii de ani și se încheie, cu aproximație, în al cincisprezecelea mileniu înainte de era noastră. Se împarte în perioadele aurignaciană, solutreană și magdaleniană. În acea vreme condițiile naturale se stabilizaseră, fapt ce a stat la temeliile civilizației franco-cantabrice. Pierise fantoma catastrofelor glaciare, a albelor mase de frig venind dinspre nord, care erau mai distrugătoare decît lava vulcanilor. Prăbușirea acestei civilizații a venit tocmai odată cu încălzirea climei. Către sfîrșitul epocii magdaleniene, renii au plecat către nord. Omul a rămas singur, părăsit de zei și de animale.

Care este locul ocupat de Lascaux în istorie ? Știm că grota nu a fost ornamentată dintr-o dată, că ea cuprinde picturi deseori suprapuse, aparținînd unor milenii diferite. Bazîndu-se pe o analiză stilistică, Breuil pledează în favoarea originii aurignaciene a principalelor lucrări. Trăsătura caracteristică a Aurignacianului ar fi o anume tratare a perspectivei. Nu este vorba, desigur, de o perspectivă lineară, aceasta presupune cunoașterea geometriei, ci de o perspectivă ce s-ar putea numi „torsionată". În principiu, animalele sînt pictate din profil, însă diferitele lor fragmente — cap, urechi, picioare — sînt

întoarse către privitor. În scena din puț, coarnele bizonului au forma unei lire înclinate. *

Istoricul descoperirii. Septembrie 1940. Franța se prăbușise. Bătălia aeriană pentru Marea Britanie se apropia de apogeu. În marginea îndepărtată a acestor evenimente, într-o pădure din apropiere de Montignac, se petrece o întîmplare — ca dintr-un roman pentru copii — ce avea să aducă lumii una din cele mai splendide descoperiri din domeniul preistoriei sale.

Nu se știe cînd anume, o furtună a doborît un arbore, acesta lăsînd în urma sa o groapă ; faptul a stîrnit fantezia juvenilă a lui Marcel Ravidat și a tovarășilor săi de jocuri. Băieții și-ar fi închipuit că adîncitura dă într-un coridor subteran ce ar duce către ruinele castelului din apropiere. Jurnaliștii au imaginat și o istorioară cu un cîine ce ar fi căzut în groapa aceea, devenind astfel descoperitorul, de fapt, al grotei Lascaux. După toate probabilitățile, Ravidat era stăpînit de pasiunea de explorator și căuta nu gloria, ci vreo comoară ascunsă.

Deschizătura avea în jur de 80 cm. diametru și, se presupunea, cam aceeași adîncime. Însă o piatră aruncată în ea avea un timp de cădere suspect de îndelungat. Băieții au lărgit intrarea. Ravidat a fost cel care a ajuns primul în grotă. Au adus, apoi, și o lampă — și, iată, picturile, ferecate vreme de douăzeci de mii de ani sub pămînt, se dezvăluiră privirii omenești. „Bucuria noastră era de nedescris. Am dansat un dans sălbatic de luptă."

Din fericire, tinerii n-au început să exploateze pe cont propriu comoara peste care dăduseră, ci l-au înștiințat pe un învățător, domnul Laval, acesta, la rîndul său, pe Breuil — care locuia pe atunci prin apropiere și își făcu apariția la Lascaux nouă zile după

* Mai există o metodă de datare a vestigiilor arheologice. Întemeiată nu pe analiza stilului, ci pe măsurarea izotopului C^{14} conținut în urmele de animale și vegetale. Analiza carbonului prelevat din grota Lascaux a permis fixarea datei de apariție a picturilor parietale la treisprezece mii de ani înaintea erei noastre. Arheologii, totuși, devansează această dată cu cîteva milenii.

descoperire Lumea științifică afla despre aceasta abia cu cinci ani mai tîrziu, adică după terminarea războiului.

Băieții de la Lascaux meritau, dacă nu un monument, cel puțin o plăcuță memorială, nu mai mică decît cea care onorează serviciile doamnei Marie Martel, moașă-ofițer al academiei. Tîrgușorul lor, Montignac, a devenit celebru. Celebritatea a fost urmată de beneficii reale. S-a obținut o mai bună conectare a localității la rețeaua de transport auto, s-au înmulțit localurile de diferite soiuri : „La Taur", „La Bizon", „La Cuaternar", și cel puțin cîteva zeci de familii trăiesc din vînzarea de „amintiri". Poate că Ravidat va deschide și el un restaurant, iar la bătrînețe va povesti turiștilor, la gura sobei, despre descoperirea sa. Poate că a și terminat Arheologia ; e îndoielnic, însă, că a doua oară va mai da peste el un astfel de noroc. Dar, la drept vorbind, despre el nu se știe nimic.

La cîteva sute de metri de grota Lascaux a apărut un soi de întreprindere privată, în branșa preistoriei. Proprietarii unei pășuni au găsit ceva ce ar putea fi o intrare într-o nouă grotă și au descoperit cîteva urme fosile, dealtfel nerevelatoare. Au ridicat un șopron în care au orînduit aceste „exponate", iar, pentru a da „muzeului" lor o aparență științifică, au atîrnat pe pereți și cîteva grafice, din care putem afla că au existat patru epoci glaciare : Günz, Mindel, Riss și Würm. După încasarea unui franc, explicații mai amănunțite pe teme paleontologice oferă un țăran hîtru, duhnind a brînză de oaie.

De vreme ce trăim într-o epocă a suspiciunilor, și autenticitatea peșterilor pictate a fost pusă la îndoială. Toate acestea au început, dealtfel, încă din anul 1879, după descoperirea Altamirei de către Marcelino di Sautuola. Bănuiți erau, anume, iezuiții : că ar fi împodobit, în taină, peșteri, că ar fi atras, pe nesimțite, atenția oamenilor de știință și că ar fi așteptat pînă cînd se va fi înfierbîntat discuția ; după care n-ar fi avut decît să dea la iveală înșelăciunea, pentru a-i compromite pe cercetătorii în preistorie, a căror știință făcea omenirea să treacă dincolo de cronologia biblică — adăugăm noi, înțeleasă într-un mod naiv. Asupra autenticității Alta-

mirei, savanții s-au pronunțat abia după douăzeci de ani de la data descoperirii.

Dealtfel, scepticismul lor este cu totul întemeiat. E deajuns să pomenim de vestita istorie a craniului de la Piltdown, pe tema căruia arheologii și antropologii cei mai demni de respect au scris în decursul a douăzeci și patru de ani numeroase disertații, pînă a nu se fi dovedit că este vorba de un fals. Un fals, dealtminteri — cum s-a spus — genial în felul lui, fiindcă fusese pregătit vreme îndelungată de către cineva care avea acces la colecții și cunoștea metodele de cercetare în laborator.

Tratamentele la care poate fi supus un os pentru a-l face să devină „paleolitic" sînt, dealtfel, considerabil mai ușor de realizat decît cele pretinse de pictarea enormelor suprafețe ale unor grote. Această operație cere un întreg colectiv de oameni dotați nu doar cu cunoștințe, ci și cu un remarcabil talent artistic. Dar, dincolo de toate acestea, costul unor asemenea falsuri, raportat la profit, ar fi prea mare.

În mințile nespecialiștilor trezește, cel mai adesea, bănuială faptul că unele reproduceri, și încă publicate în-dată după descoperire, nu corespund în amănunt cu ceea ce ei pot constata la fața locului. Există, deci, presupunerea că cercetătorii, luînd în primire vestigiul, îi adaugă unele detalii, după opinia lor, indispensabile. În scena din puț, așa cum e reprodusă în presa de mare tiraj, omul gol, care zace întins la pămînt, este lipsit de phallos. Acest fragment a fost pur și simplu suprimat de redactorii preocupați de sănătatea morală a privitorilor. Dacă adăugăm că multe dintre statuetele și inciziile paleolitice se află în legătură cu practicile magice ale fecundității și se caracterizează printr-o subliniere și printr-o augmentare a organelor sexuale, chestiunea devine clară.

Vizitînd grota de la Lascaux am cedat și eu o clipă scepticismului, la vederea prospețimii culorilor și a perfectei stări de conservare în care se află acest monument, avînd totuși peste cincisprezece mii de ani. Explicația acestui fapt uimitor este simplă. Timp de milenii grotele au fost acoperite, se aflau deci în condiții de

ambianță neschimbătoare. Datorită umidității, la suprafața pereților s-au format săruri de calciu vitroase, care au conservat, ca un vernis, picturile.

În vara lui 1952, vizitînd peștera Pech-Merle, celebrul poet francez André Breton a decis să rezolve, pe cale experimentală, problema autenticității operelor preistorice. Ca să vorbim mai pe șleau, a frecat picturile cu degetul și, văzînd că i-a rămas vopseaua pe deget, a ajuns la concluzia că totul este o înșelăciune, și încă de dată recentă. A fost pedepsit exemplar, cu amendă (pentru vătămare, nu pentru convingerile sale), însă afacerea nu s-a încheiat aici. Uniunea franceză a scriitorilor a cerut deschiderea unei anchete în chestiunea autenticității picturilor rupestre. Abatele Breuil a apreciat, în raportul înaintat comisiei monumentelor istorice, că aceste demersuri sînt neavenite.

Și astfel metoda frecării cu degetul nu s-a putut impune ca metodă științific autorizată în domeniul cercetărilor asupra artei preistorice.

*

M-am întors de la Lascaux pe drumul pe care venisem. Cu toate că aruncasem o privire, cum se spune, în abisul istoriei, nu aveam deloc sentimentul că mă întorc dintr-o altă lume. Niciodată nu fusesem mai puternic fortificat într-o certitudine calmă : sînt cetățean al Pămîntului, moștenitor nu numai al grecilor și al romanilor, ci al nemărginirii, aproape.

Tocmai aceasta e mîndria omului și mărturisirea ce-o azvîrle tăriilor cerului, spațiului și timpului. „Sărmane trupuri, ce ați trecut fără urmă, umanitatea vă fie acel neant în care mîini plăpînde scot pentru veșnicie din pămînt — din pămîntul ce poartă semnele semibestiei aurignaciene și pe acelea ale prăbușirii imperiilor — imagini care provoacă indiferența sau înțelegerea, făcînd deopotrivă mărturia demnității voastre : nici o mărire nu poate fi separată de ceea ce o susține. Restul — specii supuse, gîze oarbe, rătăcitoare."

Drumul ce duce către templele grecești și către vitraliile gotice fusese deschis. Mergeam spre ele simțind în palmă atingerea caldă a pictorului de la Lascaux.

LA DORIENI

Singură armonia dorică acordă
sufletului pacea desăvîrşită.

Aristotel

Am încercat să-l fac a recunoaşte valorile artistice ale tăcerii. Zadarnic. Există, doar, estetici întemeiate pe zgomot. Am încercat, deci, să folosesc un argument de tip terorist. „Ascultă, Neapole. Vezuviul nu doarme. Dacă, într-o zi anume, huruitul subpămîntean va reveni, anunţînd catastrofa, nimeni nici nu-l va auzi măcar. Aminteşte-ţi de soarta Pompeiului. Nu spun, fireşte, să-i imiţi liniştea mormîntală — ar fi o exagerare, ci să păstrezi puţină măsură — măsura la care îndemna Pericle. Nu fără temei pronunţ acest nume. Ştii doar că eşti cetatea de graniţă a Greciei Mari."

Numai în două locuri era linişte, o linişte relativă : în muzeul Capodimonte şi în ascensorul de la „Albergo Fiore". Muzeul e aşezat pe o înălţime, în mijlocul unui parc întins. Vuietul oraşului ajunge pînă aici ca sunetul unei plăci vechi de patefon.

Cel mai ades zăboveam lîngă portretul tînărului Francesco Gonzaga, pictat de Mantegna. Băiatul e înveşmîntat într-un *lucco* de un roz-pal şi poartă o bonetă, de aceeaşi culoare, de sub care se iveşte o cunună de păr tuns egal. Chipul se află sub semnul disputei dintre maturitate şi copilărie. Privire ageră, nas energic, buze răsfrînte, copilăroase. Fondul este de un verde minunat, profund şi ademenitor ca apa de sub poduri.

Ascensorul de la „Albergo Fiore" era şi el o operă de artă. Încăpător cît o odaie burgheză, cu aurării complicate şi cu oglindă. Canapea capitonată, evident, cu pluş roşu. Acest salon urca încet-încetişor, oftînd în drum, cu nostalgia secolului XIX.

La „Albergo" trăsesem din patriotism (la un polonez de baştină) şi din calcul (ieftin). Proprietarul se numea Signor Kowalczyk. Avea părul blond şi o faţă deschisă, de slav. Seara, la un pahar de vin, stăteam de vorbă despre complicaţiile aduse de război în destinele oamenilor, despre defectele italienilor, despre calităţile polonezilor şi despre influenţa macaroanelor asupra spiritului. Chiar din prima zi i-am destăinuit visurile pe care mi le făceam în legătură cu Sicilia. Signor Kowalczyk se înfundă în dulap, extrase de acolo, cu greu, un bilet către Paestum, lăsat nefolosit de către unul din turişti, şi mi-l oferi cu mărinimie.

Paestum nu e Siracuza, dar e tot Grecia Mare. Mă lipsii, fără regrete, de perspectiva vizitării Grotei de Azur. Despre Capri, „această insulă a celor ce iubesc", aveam cunoştinţele oferite de un şlagăr antebelic şi nu voiam să-mi alterez impresiile prin confruntarea idealului cu realitatea. Se adeveri că pelerinajul la Paestum merită să-l faci şi pe jos.

Trenul de duminică soseşte acolo aproape gol. Majoritatea turiştilor coboară între Sorrento şi Salerno, unde sînt aşteptaţi de cărucioare trase de măgari împodobiţi cu flori.

Din mica gară, o iei pe drumul antic, drept, printre chiparoşi, şi, prin poarta Sirenei intri pe teritoriul oraşului în care îşi au acum locuinţă iarba înaltă şi piatra.

Chiar la intrare un zid puternic, cu o grosime ce atinge şapte metri, ne spune că aceste colonii greceşti din Italia nu erau cîtuşi de puţin nişte oaze de pace. Din patria lor pietroasă, neroditoare, grecii au sosit pe corăbii iuţi, trecînd peste marea „întunecată ca vinul", într-o ţară încălzită de vetrele a numeroase generaţii.

Marea colonizare grecească se petrece în perioada secolelor VIII—VI înainte de era noastră, şi are un caracter economic. Spre deosebire de valul expansiunii greceşti care, cu cîteva secole mai înainte, cuprinsese ţărmurile Asiei Mici şi care avusese pricini politice : presiunea dorienilor care veneau din Nord.

La începuturi, cuceririle grecești aveau un caracter nesistematic, piráteresc, prădalnic. După ele venea legenda, care lua pămînturile în proprietate înainte ca pe acestea să răsară cetățile grecești. Pentru Homer, ținuturile de la apus de Marea Ionică sînt domenii de basm. Dar încă de pe atunci, prin fapta poeților, rîuri negrecești, coaste marine, grote și insule sînt luate în posesie de către zeii, sirenele și eroii grecilor.

Ulise — surpătorul de cetăți — nu este din soiul colonizatorilor, el e un personaj caracteristic acelei epoci de precolonizare. Cînd, întorcîndu-se de la Troia, distruge Ismar-ul, cetatea ciconilor, e interesat numai de ceea ce ar putea lua cu el pe corabie — roabe și lucruri. Nici unul din farmecele ținuturilor străine nu este în stare să-l rețină din încăpățînata sa călătorie spre patria stîncoasă.

Poezia lui Hesiod oferă un model și mai vădit al acestei atitudini proprii grecilor din epoca arhaică, mici aristocrați legați de pămînt, domni pe ogradă, ce substituiau călătoriei cîntul aezilor.

Unii autori antici au explicat fenomenul colonizării prin împrejurări de natură personală : vreo sfadă în familie, vreo dispută pe mejdină. Aceste tălmăciri nu trebuie respinse, ele dau indicații asupra unor prefaceri sociale profunde : destrămarea agregatelor gentilice, atît de puternice în epoca expediției asupra Troiei. Tucidide și Platon oferă și o altă interpretare, simplă și pertinentă : puținătatea pămîntului. Sicilia și partea de sud a Peninsulei Apeninice constituiau un ispititor teren pentru colonizarea agrară și comercială.

Cum s-a mai spus, pămînturile acestea nu erau chiar ale nimănui. Grecii le-au dobîndit de la barbari prin vicleșug sau prin forță, cu mai puțină cruzime decît aceea a prusacilor-romani, fără a se putea dispensa însă, nici ei, de violență. Erau interesați în principal de coastele marine, pe care întemeiau porturi. Populația autohtonă se refugia în munți, de unde privea cu ostilitate la opulentele orașe ale cuceritorilor. Cicero vorbește figurativ despre țărmul grecesc ca despre o bordură la ampla țesătură a întinderilor barbare. Acest tiv aurit era deseori înroșit de sînge.

Poseidonia (în latină Paestum) a fost fundată la jumătatea secolului al VII-lea î.e.n. de către dorieni, alungați de ahei din Sybaris. Cetățile grecești din Italia, ca și cele din Grecia maternă, se luptau cu înverșunare între ele pentru hegemonie. Au existat, de asemenea, încercări de unire a Italiei sudice, pe fundamentul unei uniuni de orașe. Această idee aveau s-o realizeze — cum presupun savanții pe baza probelor numismatice — pitagoricienii din Crotona. Ei sînt cei care au transformat în ruine puternicul oraș Sybaris, ce număra în timpul înfloririi sale o sută de mii de locuitori. Locuitorii Poseidoniei s-au aliat cu învingătorii — și au avut de cîștigat. Temeiul bogăției lor a devenit comerțul cu cereale și untdelemn. În decursul unei scurte perioade s-au clădit în oraș un număr de zece temple.

Acestea erau nu numai simptomul spiritului religios, ci și, așa cum se repetă la nesfîrșit, manifestarea nevoii grecești de frumos. Arta, și mai ales arhitectura, îndeplinea în colonii importantul rol de a sublinia caracterul național ce-i distingea pe greci de popoarele înconjurătoare. Templul grecesc, sus, pe colină, era ca un steag împlîntat într-un pămînt cucerit.

Secolele al VI-lea și al V-lea dinaintea erei noastre constituie apogeul civilizației grecești în Italia, un fel de alt veac al lui Pericle. Orașele de negustori deveniseră și lăcașuri ale savanților, poeților și filosofilor. Aceștia din urmă dobîndesc chiar o mare autoritate politică. În Crotona și în Metapont guvernează pitagoreicii. Celor care au citit *Republica* lui Platon nu li se va părea ciudată informația că în jurul anului 450 înainte de era noastră poporul s-a răsculat împotriva filosofilor care, avînd ca pretext adorația numerelor, ordonaseră un recensămînt al bărbaților, închizînd cu această ocazie pe cei bănuiți că ar avea o atitudine potrivnică pitagoreismului. Aceasta-i situația, cetățenii de rînd nu au acces la înțelegerea problemelor abstracte, ei preferă înțelepților o birocrație seacă, venală.

În apropiere de Paestum se afla Elea, unde la răscrucea secolelor al VI-lea și al V-lea a apărut școala filosofică întemeiată de Parmenide — cea de a doua verigă importantă, după școala ionică, în istoria gîn-

dirii grecești. Perioada preclasică a filosofiei grecești e reprezentată de filosofii din colonii.

E poate o interpretare exagerat de naivă, deși plauzibilă, aceea că starea de veșnică amenințare în care se aflau polisurile grecești i-a determinat pe eleați să proclame adevărul consolator al fixității lumii, al statorniciei ființei. Dar paradoxul săgeții imobile a lui Zenon nu și-a găsit verificarea în istorie.

În anul 400 înainte de era noastră, Poseidonia e cucerită de lucanieni, locuitori ai munților din jur. Șaptezeci de ani mai tîrziu, regele Epirului, Alexandru, nepot de frate al lui Alexandru cel Mare, consimțind la cauza solidarității eline, îi zdrobește pe lucanieni. Dar, după moartea sa, tot ei iau în stăpînire orașul. Regimul de ocupație trebuie să fi fost sever, de vreme ce este interzisă pînă și vorbirea în limba greacă.

Ca noi liberatori, veniră romanii. Cu ei, grecii cad mai ușor la înțelegere. Paestum devine colonie romană, furnizînd Romei nave și marinari.

În clipe grele pentru republică (după bătălia de la Cannae), poseidonienii oferiră pentru nevoile războiului toată aurăria din templele lor. Cu superbie, romanii refuzară darul, dar, în semn de apreciere a loialității, dădură orașului rarul privilegiu de a bate monedă proprie.

În cele din urmă, zeul mării, căruia îi era închinată cetatea, își întoarse fața de la cei care îl adorau. Înălță țărmul mării. Rîul Silarus din apropiere își pierdu calea spre vărsare și începu să-și desfășoare apele. Strabon se plînge de aerul insalubru al regiunii. Ceea ce nu putuseră face barbarii, împlinește malaria.

La începutul Evului Mediu nu mai avem aici de-a face cu un oraș, ci cu caricatura lui. În localitate se adăpostește o restrînsă comunitate creștină. Un pumn de căsuțe slute, ridicate din resturile construcțiilor antice, se strîngea în jurul templului Demetrei transformat în biserică.

În fine, în secolul al XI-lea locuitorii decimați ai orașului cuprins de friguri cedează presiunii sarazinilor. Ei fug înspre răsărit, prin munți, pe calea pe care se retrăseseră, dinaintea grecilor, lucanienii.

La Capacchio Vecchio, unde se adăpostiseră poseidonienii, s-a ridicat o biserică închinată Madonei. Madona are chipul Herei. În mai și august locuitorii din împrejurimi pornesc într-o procesiune solemnă către vechea biserică. Ei poartă în mîini bărcuțe împodobite cu flori, avînd cîte o lumînare la mijloc. Aidoma celor pe care i le aduceau grecii, cu douăzeci și șase de veacuri înainte, Herei din Argos.

La mijlocul secolului al XVIII-lea, prin apropiere de Paestum, care pe atunci nu mai exista, se trasa un drum... Accidental, au fost descoperite trei temple dorice, dintre care unul se numără printre cele mai bine conservate din lume. Au fost numite : Bazilica, templul lui Poseidon și templul Demetrei. În incinta lor prinsese rădăcini o mulțime de stejari credincioși.

Iau masa pe veranda unei modeste *Trattoria*, față în față cu arta dorienilor. Pentru ca momentul să nu se piardă, se cuvine să mănînci și să bei moderat, adică nu în felul homeric. Nici tu carne, nici tu cratere cu vin. Sînt îndestulătoare o strachină cu salată și usturoi, pîine, brînză, un sfert de vin. Acesta din urmă amintește de vezuvicul Gragnano, este însă, din păcate, o rudă săracă a acelui nobil altoi. În chip de aed, un tenor napolitan, dintr-o casetă radiofonică, își ademenește iubita la Sorrento.

Le văd, deci, pentru prima dată în viață, cu propriii mei ochi, aievea. Într-o clipă voi putea să mă duc acolo, să-mi apropii fața de pietre, să le cercetez mirosul, să-mi trec mîna peste canelurile coloanelor. Se cuvine să mă descătușez, să mă purific, să uit de toate fotografiile, schemele și informațiile călăuzitoare. De asemeni, de tot ce mi s-a tot repetat despre puritatea și perfecțiunea grecilor.

Prima impresie nu este departe de dezamăgire : templele grecești sînt mai mici (mai scunde) decît mă așteptam. Acestea pe care le am în față sînt așezate, ce-i drept, pe o cîmpie netedă ca-n palmă, sub un cer imens, care le aplatizează și mai mult. Situație topografică oarecum de excepție, deoarece majoritatea construcțiilor sacrale grecești erau ridicate pe înălțimi. Ele înglobau liniile peisajului muntos care le dădea aripi.

La Paestum, fără sprijinul naturii, îi pot studia pe dorieni la rece, fără exaltare. Așa cum se cuvine să fie tratat acest stil, cel mai bărbătesc din cîte a dat arhitectura. E sever ca istoria creatorilor săi veniți din nord. Solid, masiv și, ai fi îndemnat s-o spui, atletic, demn de epoca unor eroi ce fugăreau mistreții cu măciuca. Mai ales profilul coloanei are o musculatură distinctă. Sub greutatea arhitravei, capitelul cu deschidere amplă este umflat de efort.

Cea mai veche construcție din Paestum este bazilica, datînd din prima jumătate a secolului al VI-lea înainte de era noastră. Inițial s-a crezut despre ea că este un edificiu cu caracter public, nu sacral, deoarece are o fațadă străjuită de un număr impar de coloane, fapt neobișnuit la templele grecești. Însușirea cea mai frapantă, care dă în vileag caracterul arhaic al construcției, este entasis-ul (îngroșarea părții mijlocii a fusului coloanei) accentuat. Rezemîndu-se pe vîrful coloanei, solida echină are forma unei perne puternic apăsate. Partea superioară a coloanei este mult subțiată în raport cu baza, ceea ce atenuează impresia de masivitate și de condensare a accentelor verticale. Și încă un detaliu rar întîlnit la templele grecești : între fus și capitel e strecurată o discretă cunună de frunze, pe care istoricii de artă o pun în legătură cu tradiția miceniană.

Coloanele masive, ca trupurile de titani, nu mai poartă acum greutatea acoperișului, ci doar resturi din arhitravă și friză. Vîntul și ploile au măcinat egal culmea bazilicii. Doar puține resturi din triglife — și o tulburătoare urmă lăsată de constructorii anonimi : o adîncitură avînd forma literei U, săpată de frînghia cu care se trăgeau blocurile grele de gresie.

Pentru a pătrunde în incintă, trebuie să urci trei trepte destinate mai curînd unor uriași decît unor ființe umane. Nu totul era, așadar, în această artă pe măsura omului.

Planul interior al templului e simplu. Partea centrală e constituită dintr-o sală dreptunghiulară — naosul, întunecos precum o cală de corabie. Aici se afla statuia zeului și fulgerul său. Loc destinat mai curînd

preoților decît credincioșilor, ecou îndepărtat al grotei subpămîntene.

Ceremonia sacrificiului avea loc afară, mărturie — altarul din fața templului. Peristilul și pronaosul nu erau de ajuns de încăpătoare pentru procesiunile mulțimii. Pentru majoritatea credincioșilor templul era tot ceea ce se vede din exterior. Dealtfel și arhitecții greci se arată mai interesați de probleme ca dispunerea coloanelor, armonia volumelor, amplasarea elementelor decorative, decît de căutarea unor noi rezolvări pentru interior.

La sud de Bazilică se află unul dintre cele mai frumoase, mai bine conservate temple dorice din cîte au dăinuit pînă în vremile noastre. Cei care l-au descoperit îl atribuiseră cultului lui Poseidon. Cercetări mai noi, întemeiate pe studierea obiectelor de cult descoperite, l-au revendicat în favoarea soției lui Zeus, Hera din Argos. A fost corectată, de asemeni, opinia inițială, după care acesta ar fi cel mai vechi dintre edificiile din Paestum : este, dimpotrivă, cel mai nou dintre templele dorice ale Poseidoniei, din cîte s-au conservat. Datează, cu aproximație, din anul 450 înainte de era noastră, premerge cu cîțiva ani Partenonului atenian și, deci, aparține epocii clasice a dorismului.

Volumele templului sînt compacte, dar mai ușoare decît cele ale edificiilor arhaice. Proporțiile sînt perfect echilibrate ; diferitele detalii se leagă între ele într-un ansamblu fără echivoc, clar și logic. Artistul doric opera nu numai în piatră, ci și în spațiul nud dintre coloane, modelînd orfic prin aer și lumină.

Liniile orizontale nu sînt perfect paralele. A fost aplicată aici corecția optică (invenție atribuită lui Iktinos din Milet — creatorul Partenonului), cu alte cuvinte s-au introdus curbura, încovoierea liniei orizontale spre mijloc, ceea ce și dă acel efect de compactare. Arhitecții dorici știau de asemenea că dacă ar fi așezat coloanele pe o perpendiculară ideală ar fi creat impresia că liniile verticale diverg în partea lor superioară, că templul se prăvălește către laturi. De aceea coloanele laterale erau înclinate spre centru. În cazul templului Herei nu s-a aplicat această regulă, ci ceea ce un pictor

contemporan ar putea numi tratare, factură a pensulației. Coloanele exterioare sînt dispuse vertical, dar șănțulețele lor, așa numitele caneluri, conduc în așa fel privirea încît creează impresia că aceste coloane sînt înclinate spre centru.

Cu toate aceste subtilități, templul Herei de Argos are ponderea, forța și aspra necesitate a edificiilor dorice timpurii, deși datează din perioada clasică. Raportul dintre grosimea și înălțimea coloanei este în jur de 1 : 5. Părțile de vîrf ale capitelurilor — abacele pătrate — se ating, aproape, între ele și nu constituie cîtuși de puțin un element decorativ, ci suportul cît se poate de real, de palpabil al culmii triunghiulare a templului — frontonul — egală cu jumătate din înălțimea coloanelor.

În extremitatea sudică a perimetrului sacru al orașului se află templul Demetrei. În realitate acesta era un Athenaion, fapt dovedit de statuetele și de inscripția în latină arhaică, descoperite recent. Această inscripție consemnează un nume : Menerva. Templul a fost construit către sfîrșitul secolului al VI-lea. Are, ca și Bazilica, coloane cu un profil prezentînd un entasis proeminent, precum și o echină aplatizată. În aparență, un exemplar pur de artă dorică.

Însă ordine arhitectonice pure se întîlnesc (în afara manualelor) extrem de rar. În templul Demetrei au fost descoperite de curînd două capiteluri ionice. Unii istorici ai artei pun, ireductibil, în opoziție aceste două stiluri — înfăptuiri ale unor seminții și mentalități diferite. Despre cel dintîi, ei spun că ar fi fost bărbătesc, grav, degajînd forță ; despre cel de al doilea că era feminin, plin de farmec și de moliciune asiată. De fapt, aveau loc, în practică, numeroase contaminări, iar contrastele erau mai puțin subliniate decît și-ar fi dorit clasificatorii.

Cele trei temple din Paestum înseamnă trei epoci în ordinul doric. Bazilica reprezintă perioada arhaică. Demetra — perioada de mijloc. Hera este o ilustrare superbă a doricului matur. Fie și numai pentru acest fapt, Paestum merită să fie vizitat, ca unul din cele mai importante și mai instructive ansambluri de arhitectură antică.

Amiază : crinii de pădure, chiparoșii, oleandrii stau neclintiți. Domnește o liniște vaporoasă, atinsă în treacăt de greieri. Dinspre pămînt se ridică la cer necontenita jertfă a miroznelor. Stau în interiorul templului și urmăresc călătoria umbrei. Nu este o întîmplătoare, melancolică hoinăreală a negrului, ci o mișcare precisă de linii intersectînd unghiul drept. Se iscă astfel gîndul despre originea solară a arhitecturii grecești.

E mai mult decît probabil că arhitecții greci posedau arta măsurării cu ajutorul umbrei. Direcția Nord-Sud era marcată de cea mai scurtă umbră, aceea pe care o proiectează soarele aflat la zenit. Urma să se afle metoda care ar fi făcut posibilă trasarea unei linii perpendiculare pe această umbră, și care ar fi dat, deci, direcția esențială, orientarea sacră : Răsărit-Apus.

Legenda atribuie lui Pitagora această descoperire și subliniază însemnătatea ei printr-o jertfă de o sută de boi ce ar fi fost uciși întru cinstirea intelectului. Soluția era genială prin simplitatea ei. Triunghiul care are laturile în lungime de 3, 4, 5 este un triunghi dreptunghi, avînd și însușirea că suma patratelor celor două laturi mai mici este egală cu patratul laturii celei mai mari. Această constatare teoretică, cu care sînt torturați pînă în ziua de azi elevii de școală, avea colosale consecințe practice. Fiindcă însemna, între altele, că dacă un arhitect are o frînghie cu trei noduri corespunzînd proporțiilor 3, 4, 5, și dacă o întinde între trei borne înalte, în așa fel încît latura AB să urmeze linia umbrei pe axa Nord-Sud, se obține îndată direcția Est-Vest, indicată de segmentul AB. Cu ajutorul aceluiași triunghi, numit pitagoreic, se trasau înălțimea coloanelor și deschiderea dintre ele. Nu era lipsit de importanță faptul că acel triunghi căzuse din cer, dacă ne putem exprima astfel, și avea, în consecință o anumită semnificație cosmică. Căci constructorii dorici erau mai puțin preocupați de a da expresie frumosului decît de a etala în piatră ordinea universală. Ei erau profeți ai Logosului, asemeni lui Heraclit și Parmenide.

Începuturile stilului doric se pierd întrucîtva în neclaritate. Arhitectul lui August, Vitruviu, bazîndu-se probabil pe tradiția grecească, ne oferă o geneză fabu-

loasă, mergînd pînă la legendarul Doros — fiu al lui Hellen și al nimfei Phthia — care ar fi domnit cîndva peste Ahaia și peste întreg Peloponesul. Cei dintîi constructori — după cum afirmă arhitectul latin — nu cunoșteau proporțiile adecvate și „se străduiau să descopere regulile după care coloanele înălțate să fie apte a susține greutatea și să fie apreciate ca fiind frumoase". Ei au măsurat lungimea labei piciorului bărbătesc și au comparat-o cu înălțimea individului. Constatînd că lungimea talpei constituie a șasea parte din înălțimea unui om, au aplicat aceeași proporție în construirea coloanei (incluzînd capitelul). În acest mod, coloana dorică a început să reflecte forța și frumusețea trupului bărbătesc.

Invadatorii din nord — dorienii — au împrumutat, desigur, din experiența micenienilor și cretanilor pe care îi subjugaseră. Populara expresie „miracolul grec" a fost înlocuită — grație unei cunoașteri mai aprofundate — prin explorarea treptelor unei evoluții, a unor contacte și înrîuriri pluriseculare. E mai mult ca sigur că templul doric își are obîrșia, cel puțin în planul său general, în palatul micenian, așa-numitul megaron. Pe de altă parte, el este transpunerea în alt material a înfăptuirilor de mai multe veacuri ale construcției în lemn, mărturie stînd în acest sens un asemenea detaliu arhitectonic ca trigliful — care constituise cîndva fruntea sculptată a grinzii de susținere a acoperișului. Evident, monumentele de lemn au dispărut și, astfel, cel puțin trei veacuri de experimentări s-au sustras privirii noastre.

Marea epocă a construcției în piatră de la începutul secolului al VII-lea î.e.n. își datorează ecloziunea schimbărilor din structura socială și economică. Polisurile grecești erau locuite nu numai de negustorii bogați și de proprietarii ogoarelor din jur, dar și de masele nevoiașe și de sclavi. Aceștia din urmă erau, în majoritate, cei care lucrau în carierele de piatră.

Din descrieri indirecte, asupra condițiilor de muncă din minele de aur și de argint din Egipt și din Spania, se poate reconstitui despre carierele de piatră o imagine

evocînd cu intensitate lagărele de muncă forțată. Un savant englez ne spune că „e necesar să evocăm sîngele și lacrimile ce s-au revărsat peste materia primă a artei grecești". S-a observat că aceste realități au inspirat imaginile despre viața de acum și de apoi, aceea a peșterii platonice, a Tartarului — și a cuprinsurilor de cer senin unde sufletele slobozite din încătușarea trupului dobîndesc pacea veșnică.

Piatra nu era doar un material, ci poseda o semnificație simbolică, era obiect de venerație și instrument divinatoriu. Între ea și om exista o legătură intimă. Potrivit legendei prometeice, pietrele erau unite cu oamenii printr-o legătură de sînge. Ele păstrau chiar mirosul trupului omenesc. Omul și piatra reprezintă două forțe cosmice, două mișcări, în sus și în jos. Piatra brută cade din cer, supusă însă lucrării arhitectului, caznei prin număr și prin măsură, se înalță înspre lăcașul zeilor.

Textul orfic ce urmează nu mai lasă nici o îndoială în această privință. Este frumos și ca poezie, de aceea merită, cred, să fie citat :

Soarele i-a dat un bolovan de piatră
vorbitor și plin de temei
astfel că oamenii îi ziseră făptură a munților

Era vîrtos tare negru și bătucit

învrîstat peste tot
cu vine aidoma unor zbîrcituri

Spălă înțeleptul acel bolovan într-un izvor viu
îl înfășă într-o pînză curată
îl hrăni ca pe un copilaș
îi aduse jertfe ca unui zeu

Cu imnuri înalte îi dădu suflare de viață

Apoi aprinse lampa în casa lui curată
îl legănă și-l ridică în brațe
așa cum o mamă își alintă copilul

De vrei să auzi glasul zeului
fă şi tu tot aşa
întreabă-l despre ce va să vină
el îţi va vorbi despre toate fără ocol

Piatra extrasă de prizonierii de război era zvîntată la soare, pierzînd apa, care — după cum spune Heraclit — înseamnă moartea spiritului. Era apoi transportată la locul construcţiei. Aici începea partea cea mai grea, cioplirea pietrei, ceea ce s-a numit un secret al arhitecturii, iar grecii erau maeştri neîntrecuţi în această artă. Fiindcă nu utilizau mortarul, suprafeţele de contact trebuiau să fie perfect ajustate. Chiar şi în ziua de azi un templu dă impresia unei piese forjate dintr-un singur bloc. Echilibrul întregului ţinea de îmbinarea meticuloasă a diferitelor elemente ale construcţiilor şi de cunoaşterea minuţioasă a greutăţii şi rezistenţei materialelor. Piatra cea mai grea stătea la temelie, cea mai durabilă în porţiunile de vîrf ale edificiului. Se construia relativ repede, dintr-o suflare. Adăugirile şi transformările constituiau întîmplări extrem de rare.

Templului grec îi este străin cuvîntul ruină. Chiar şi cele mai greu afectate de timp nu sînt simple colecţii de fragmente estropiate, mormane de pietre în dezordine. Un tambur de coloană cufundat în nisip, un capitel desprins din locul lui au perfecţiunea unei sculpturi finisate.

Frumuseţea arhitecturii clasice poate fi exprimată numeric şi prin proporţiile diferitelor elemente în raport cu ele însele şi cu întregul. Templele greceşti fiinţează sub soarele de aur al geometriei. O precizie matematică poartă aceste înfăptuiri pe deasupra fluctuaţiilor vremii şi gusturilor. Pastişînd propoziţia lui Kant despre geometrie, se poate spune că arta greacă este o artă apodictică, ce se impune cu necesitate conştiinţei noastre.

Simetria, înţeleasă dealtfel nu atît ca o directivă estetică cît ca expresie a ordinii din univers (nu s-ar putea vorbi oare şi de o simetrie a destinelor în tragedia antică ?), era întemeiată pe modul — o mărime strict determinată ce se regăseşte în toate elementele edificiului. „Simetria se naşte din proporţie... Proporţia este subordonarea la un modul, în părţi alicote, a membrelor unei lucrări şi a lucrării în ansamblu“ * — afirmă Vitruviu, cu rectitudine romană. În realitate, problema se arată a fi mai complicată.

Se mai discută încă dacă modulul templului doric era triglíful sau raza secţiunii coloanei. Unii teoreticieni apreciază ca proporţie fundamentală, exprimînd ordinul dat, raportul dintre înălţimea coloanei şi cea a antablamentului (adică a arhitravei, frizei şi cornişei luate împreună). Dificultatea constă însă în faptul că diverşi arhitecţi dau, pentru acelaşi ordin, raporturi diferite. Pentru stilul ionic, aflăm la Vitruviu proporţia 1 : 6 ; pentru acelaşi stil, Alberti dă raportul 1 : 3,9. Ca un supliment la buclucul canonic, analiza clădirilor a arătat că autorii de canoane nu le urmau întocmai în practica lor.

La toate acestea se poate găsi explicaţia că erau utilizate doar mărimi rotunjite, din pricina imperfecţiunii instrumentelor de măsură sau din cauza rezistenţei pe care o opunea materialul. Dar asta încă nu lămureşte totul.

Căutarea unui canon absolut, a unei singure chei cifrice, cu care s-ar pătrunde în toate edificiile unui ordin dat, este un joc academic deşert, desprins de concret şi de istorie. Stilurile erau supuse evoluţiei, ceea ce se poate vedea cu claritate la Paestum, cînd comparăm Bazilica arhaică cu templul Herei, înfăptuire a dorismului tîrziu. Acest fenomen este cel mai bine ilustrat de înălţimea coloanelor, care în doricul timpuriu era de 8 module, iar mai tîrziu de 11 şi de 13.

Cea de a doua eroare fundamentală a căutătorilor de canoane, agitîndu-se cu rigla şi echerul pe urmele schemelor lipsite de apărare ale templelor, a fost aceea că nu puneau la socoteală nici înălţimea construcţiei, nici punctul din care ea era observată, cu alte cuvinte interpretau proporţiile liniar, nu unghiular. Teoria deno-

* Versiune românească preluată din : Vitruviu, *Despre arhitectură*, traducere de G. M. Cantacuzino, Traian Costa şi Grigore Ionescu ; Editura Academiei, 1964 (n. tr.).

minatorilor unghiulari aplicată studiului arhitecturii grecești clarifică multe nelămuriri și fixează importanța reală a canonului în artă. Avem de-a face cu mărimi variabile, aplicate în mod diferențiat, în măsura în care templul construit era de mărime mică, medie sau mare. În plus, raportul dintre antablament și coloană era cu atît mai mare cu cît era mai înaltă poziția templului și mai mică distanța de la care trebuia să fie privit. Edificiile cu caracter sacral de la Paestum erau situate în centrul orașului, fiind văzute, deci, de la mică depărtare, ceea ce explică, între altele, antablamentul puternic marcat al templului Herei.

Așadar arta greacă este o sinteză de gînd și privire, de geometrie și optică. Acest adevăr se manifestă și în abaterile de la canon. Acolo unde un geometru ar fi trasat o linie dreaptă, grecii practicau ușoare arcuiri orizontale și verticale, curburi ale platformei templului, ale stilobatului, reluate în antablament, precum și înclinarea spre centru a coloanelor laterale. Aceste retușuri estetice dădeau construcției viață, împrejurare de care n-aveau idee compilatorii acestor opere clasice. Biserica Madeleine din Paris, Panthéon-ul lui Soufflot au tot atît de-a face cu operele care le-au inspirat, cît are o pasăre din atlasul ornitologic cu o pasăre în zbor.

Se poate pune întrebarea de ce ordinul doric, care apare intuiției noastre drept cel mai desăvîrșit dintre ordinele arhitecturii antice, a cedat locul altora. Un teoretician renascentist spune : „Unii arhitecți din antichitate susțineau că nu se cuvine să construiești temple în ordinul doric, deoarece acestea au proporții nepotrivite și eronate". În epocile tîrzii, s-a discutat pe larg problema dispunerii triglifelor în așa fel, încît acestea să se afle sub fiecare coloană și pe axa intercolonamentului, precum și în colțurile frizei. Era însă mai curînd o problemă de ornamentație decît de construcție. Discuția revela, totuși, faptul că templele încetaseră să fie lăcașe de cult, devenind obiecte de podoabă ale orașului.

Arta dorienilor era legată de religie într-un fel mai profund și mai natural decît stilurile mai tîrzii ale arhitecturii antice. Fie și numai prin materialul ei. Marmura

stilurilor ionic și corintic însemna răceală, ținută oficială și pompă. Nu e totuna să-i aduci Atenei o ofrandă de aur și fildeș, ori să-i depui jertfa pietrei umile. Pentru dorieni, această zeiță era o tînără prințesă a nomazilor, o fată cu ochi albaștri ca cerul și cu trup mlădios de efeb, cu iscusința de a îmblînzi caii. Dionisos, odinioară patron de forțe întunecate și de orgii negre, devenise un bețivan bărbos și de treabă.

Pentru a reconstitui pe de-a-ntregul templele dorienilor, ele ar trebui vopsite în roșuri, albastruri și ocruri violente. Întru aceasta ar tremura mîna celui mai aprig restaurator muzeistic. Dorim să-i vedem pe greci limpeziți de ploi, albi, izbăviți de pasiuni și de cruzime.

Pentru o reconstituire completă, s-ar cuveni să reproducem și ceea ce se petrecea în fața templului. Fiindcă ce mai înseamnă templul fără un cult ? Pielea jupuită a șarpelui, epiderma tainei.

La răsăritul soarelui, cînd se aducea cinstire zeităților cerești, la apusul lui ori noaptea, cînd obiect de cult erau puterile subpămîntene, o procesiune avîndu-l în frunte pe mistagog se îndrepta spre altarul de sacrificiu ce se afla înaintea templului.

„...Nestor începu să stropească cu apă curată și orz și să rostească Atenei multe rugăciuni, aruncînd în foc un smoc de păr tăiat de pe capul vitei. Și de îndată ce-și isprăvîră ruga și presărară orzul sfînt, Trasimede, fiul lui Nestor, se apropie și lovi junca cu securea, de tăie mușchii gîtului și slei puterile juncii. De bucurie chiuiră atunci fiicele, nurorile și vrednica soție a lui Nestor... După aceea, ei ridicară junca din locul unde căzuse, o sprijiniră, iar Pisistrat o înjunghie ; valuri de sînge negru țîșniră pînă ce viața i se scurse din trup..." *

Așa era ; acum se întretaie pe aici grupuri de excursioniști, ghidul dă la iveală — cu glas fără vlagă, cu o preciziune de contabil — dimensiunile templului. Întregește numărul coloanelor lipsă, cerînd parcă scuze pentru ruină. Indică altarul cu mîna, dar această piatră

* Versiune românească reprodusă după : Homer — *Odiseea*, traducere de Eugen Lovinescu ; Editura pentru literatură, 1963 (n.tr.).

abandonată nu mişcă pe nimeni. De-ar avea mai multă imaginaţie, vizitatorii ar aduce cu ei, în loc de kodakuri păcănitoare, un taur, şi l-ar ucide în faţa altarului.

Dealtfel o scurtă coborîre din autocar nu-ţi dă vreo idee despre ceea ce este un templu grecesc. Trebuie să petreci printre coloane cel puţin o zi, pentru a înţelege viaţa pietrelor sub soare. Ele se preschimbă odată cu vîrstele zilei şi ale anului. Dimineaţa, calcarul de la Paestum este cenuşiu, la amiază are culoarea mierii, la apusul soarelui — pe cea a focului. Îl ating şi simt o căldură de trup omenesc. Ca de un fior — e străbătut de şopîrle verzi.

Se înserează. Cerul e de bronz. Carul de aur al lui Helios se rostogoleşte în mare. La vremea asta, cum spune Arhipoetul, „se întunecă toate cărările". Acum, înaintea templului Herei, trandafirii, trandafirii pe care i-a cîntat Vergiliu : *„biferi rosaria Paesti"*, dau o mireasmă ameţitoare. Coloanele primesc focul viu al asfinţitului. În văzduhul ce se întunecă, vor sta în curînd ca o pădure arsă.

ARLES

Lui Mateusz

Mii de lampioane colorate, suspendate deasupra străzilor, depun pe chipurile unor oameni, ce se urzesc ca în vis, culori de carnaval. Prin ferestrele şi uşile deschise răbufneşte muzica. Piaţetele se învîrtesc asemeni unor caruselе. S-ar spune că ai picat, aşa, dintr-o dată, în toiul unui festin. — Astfel mi-a apărut oraşul Arles în prima seară de după sosire.

Ocupam o cameră la ultimul etaj al unui hotel aşezat faţă în faţă cu Muzeul Réattu, pe o stradă îngustă şi abruptă ca o gură de fîntînă. De dormit, nu se putea dormi. Nu era vorba propriu-zis de vreun zgomot, ci de un fel de tremur solidar al oraşului.

Am luat-o pe bulevard în direcţia Ronului. „Rîu repede, ce vii din Alpi şi iei cu tine zile şi nopţi, şi visurile mele, înspre tărîmul spre care ne poartă, pe tine natura, pe mine dragostea". Cam în acest fel îl cînta Petrarca. În realitate, Ronul este aici mare, întunecat şi greoi, asemeni unui bivol. Senina noapte provensală e rece, păstrînd însă în apogeul ei o dogoare latentă.

Mă întorc spre centrul oraşului, pe calea indicată de voci şi de muzici. Cum să descrii un oraş care nu este *piatră*, ci *trup* ? Are pielea caldă şi umedă şi pulsul unui animal priponit.

Beau un *Côte du Rhône* la „Café de l'Alcazar." Abia cînd văd reproducerea în culori de deasupra barului, îmi amintesc că localul face tema cunoscutului tablou

„Le café de nuit“ al lui Van Gogh, și că pictorul a locuit chiar aici, în anul 1888, cînd venise în Provence în căutarea unui albastru mai intens decît cerul și a unui galben mai orbitor decît soarele. Și-l mai amintesc cei de-aici ? Mai trăiește oare vreun om care l-a văzut cu propriii ochi ?

Barmanul îmi răspunde în silă, da, desigur, există pe-aici *un pauvre vieillard* care poate da unele relații despre Van Gogh. Acum însă, lipsește ; vine de obicei dimineața ; îi plac țigările americane.

Am început, prin urmare, să cercetez orașul Arles începînd nu cu grecii și cu romanii, ci cu un *„fin de siècle“*.

A doua zi, la „Café de l'Alcazar,“ îmi este indicat acel bătrîn. Sprijinit în baston, cu barba peste mîinile împreunate, moțăia deasupra unui pahar cu vin.

— Mi s-a spus că l-ați cunoscut pe Van Gogh.

— L-am cunoscut, da, l-am cunoscut. Dar dumneavoastră ce sînteți ? Student ori jurnalist ?

— Student.

Bag de seamă că n-am brodit-o : bătrînul închide ochii și încetează a se mai interesa de mine. Scot, așadar, țigările americane. Prinde momeala ! Bătrînul trage cu poftă fumul în piept, își golește paharul și mă privește atent.

— Vă interesează Van Gogh ?

— Da, foarte mult.

— De ce ?

— A fost un mare pictor.

— Așa se zice. Eu n-am văzut nici un tablou de-al lui.

Ciocănește cu un deget osos în paharul deșert, pe care i-l umplu supus.

— Ei, da. Van Gogh. A murit, de-acum.

— Dar dumneavoastră l-ați cunoscut.

— Parcă l-a cunoscut cineva ? Trăia singur, ca un cîine. Oamenii se temeau de el.

— De ce ?

— O lua razna pe cîmp, cu niște pînze mari în brațe. Băieții azvîrleau în el cu pietre. Eu nu dădeam. Eram prea mic. Aveam trei sau patru ani.

— Așadar, dumneavoastră, copiii, nu-l simpatizați ?

— Era foarte caraghios. Avea părul de culoarea morcovului.

Și pe neașteptate, moșneguțul începe să rîdă ; rîde mult, din inimă, cu satisfacție.

— Era caraghios. *Il était drôle.* Avea părul de culoarea morcovului. Lucrul ăsta mi-l amintesc perfect, fiindcă părul i-l puteai vedea de departe.

Ca să fim sinceri, cam aici se încheie amintirile unui om mic despre un profet.

Am luat masa de prînz într-un mic restaurant de lîngă Place de la République. Bucătăria provensală, pe care am cunoscut-o prea puțin, și în restaurante de mîna a treia, este excelentă. Se aduc mai întîi gustările pe o tavă metalică, cu mai multe despărțituri. Așadar : măsline verzi și negre, bulbi de arpagic mici și picanți, cartofi tăiați mărunt. Apoi, o excelentă ciorbă de pește, rudă apropiată a acelei regine a ciorbelor care e marsilieza *bouillabaisse* — mai pe înțelesul tuturor : o zeamă deasă, pescărească, dreasă cu usturoi și cu mirodenii. Un mușchiuleț preparat cu piper. Orez din învecinata Camargue. Vin și brînză.

Pe perete, din nou reproduceri din Van Gogh : „Pod peste Ron“, „Pădure de măslini“, „Poștașul Roulin.“ „Un băiat bun — scria despre acesta pictorul —, fiindcă nu voia să primească bani, mîncam și beam împreună, ceea ce mă costa mai scump... Dar ăsta e un fleac, ținînd seama că poza excelent.“

Proprietarul restaurantului nu-l cunoscuse pe maestru, își amintește însă povestea pe care o spunea mama sa, istorisire repetată adeseori în familie. Vine vorba cam așa : într-o după amiază s-au trezit ei că acel pictor nebun le intră în vie și, țipînd, vrea să-i silească să cumpere un tablou de-al lui. Cu greu au reușit să-l împingă dincolo de gard. Cerea doar 50 de franci — încheie restauratorul cu infinită melancolie.

În timpul șederii sale la Arles și în St. Rémy — în apropiere — Van Gogh a făcut sute de tablouri și de desene. Nimic din toate acestea n-a rămas în orașul în care locuitorii au adresat autorităților o petiție prin care cereau ca pictorul să fie închis la casa de nebuni.

Acest document a fost publicat de gazeta locală. El se află acum la Muzeul din Arles, expus în vitrină, întru veşnica ocară a vînzătorilor de delicatese. Urmaşii le-ar ierta, poate, bunicilor acest act de cruzime, nu însă şi faptul că au putut lăsa să le scape din mînă o mare avuţie, aceea reprezentată azi pînă şi de cel mai mic crochiu iscălit cu numele Vincent.

E timpul să purcedem la o studiere metodică a oraşului.

Fertila vale a Ronului i-a atras de veacuri pe colonizatori. Primii s-au aşezat pe aici grecii, care în secolul al VI-lea înainte de era noastră întemeiaseră Marsilia. Arles, aşezat într-un important punct strategic şi comercial al deltei Ronului, era la început doar o mică factorie a acestei puternice colonii greceşti. Nu e de mirare, deci, că s-au păstrat puţine urme din acea perioadă.

Adevărata înflorire a localităţii Arles şi a întregii regiuni provensale corespunde perioadei romane. Oraşul se numea pe atunci Arelate şi a fost proiectat cu talentul urbanistic şi cu elanul tipic romane. Fulgerătoarea sa dezvoltare începe în momentul în care Marsilia, sprijinindu-l pe Pompei, l-a supărat pe Iulius Caesar. Acesta ia oraşul cu asalt în anul 49, cu ajutorul vaselor de război construite chiar în şantierele navale de la Arelate.

Înspre Arles se scurg noi colonişti, cetăţeni nevoiaşi din Latium şi din Campania, precum şi veterani ai celei de a VI-a legiuni. De aici se trage denumirea oficială şi oarecum redundantă a oraşului : *Colonia Julia Arelatensium Sextanorum.* Drumuri perfect întreţinute, mari apeducte şi poduri adună regiunea cucerită într-un organism administrativ şi politic unitar. După ororile ocupaţiei, asupra regiunii Provence se revarsă binefacerile noii civilizaţii.

Pe malurile Ronului a rămas viu pînă în ziua de azi cultul dedicat bunului împărat August, despre care oamenii vorbesc aici cu tot atîta căldură ca şi bunicii mei galiţieni atunci cînd aminteau despre Franz Iosif. Frumosul cap imperial din lapidariul arlezian e plin de energie şi de bunăvoinţă. În acest portret statuar, tînărul suveran este înfăţişat cu barbă, pe care o purta ca pe o eşarfă funebră — semn de doliu pentru tatăl său adoptiv, divinul Iulius.

Lapidariul păgîn e modest. Nu conţine capodopere, nici măcar opere remarcabile, cum era acea Venus din Arles, copie după Praxiteles găsită printre ruinele teatrului, la mijlocul secolului al XVII-lea, şi oferită lui Ludovic al XIV-lea. Cîteva capete şi sarcofage, fragmente de basoreliefuri, două splendide dansatoare, învăluite în falduri bogate, în care a împietrit vîntul. În cele mai bune dintre aceste sculpturi agonizează încă, letal, tradiţia elenistică, dar multe lucrări poartă pecetea oarecum provincialului, greoiului meşteşug galo-roman. Poate fi observată aici — lucru pe care nu ni-l oferă muzeele cu opere de vîrf — acea medie a artei, producţia meşteşugăresc-artistică — fără geniu, e adevărat, însă avînd rădăcini puternice — ce va renaşte peste veacuri în sculptura romanică.

Orologiile bat ora amiezii. Portarul închide lapidariul, se apropie de mine şi, într-o şoaptă conspirativă, îmi propune să vizitez un loc ce nu este încă deschis pentru public, dar care, după opinia lui, ar trebui să producă asupra mea o mai puternică impresie decît toate sculpturile adunate aici. Visez la vreo Venus recent descoperită. Coborîm pe nişte scări răsucite, înspre o subterană. Lanterna luminează un coridor de piatră, larg, cu boltă, care e separat printr-un portic scund. Ceva ce aminteşte puţin de o cazemată, dar şi de intrarea într-un templu subpămîntean.

În fapt, acestea sînt depozitele romane de alimente. Arles era o colonie militar-comercială. Dimensiunile acestor magazii subterane sînt, într-adevăr, impunătoare. Pentru a mă impresiona şi mai mult, portarul adaugă o serie de informaţii despre aranjamentul feluritelor articole. „Aici, la loc uscat, se ţineau grînele. La mijloc, unde temperatura era constantă, se aflau butoaiele cu vin. Acolo, în fund, stăteau la fermentat brînzeturile." Nu ştiu dacă aceste informaţii sînt exacte, însă entuziasmul pe care-l manifestă acest om simplu pentru chibzuinţa economică a romanilor e atît de mare încît le

accept fără să crîcnesc. Iau cunoștință acum de lucrurile care impresionează cel mai puternic imaginația acestor urmași ai galilor: apeductele și depozitele de cereale, mai mult decît arcurile de triumf și figurile de împărați.

— Să nu uitați să vizitați Barbegal-ul, completează paznicul la despărțire. E la cîțiva pași în afara orașului. Puteți ajunge pînă acolo și pe jos.

Pe povîrnișul colinei, rămășițe ale unor scări uriașe — așa s-ar părea — ducînd către un inexistent templu al unor giganți. Nu e, însă, nimic sacramental în aceste ruine. Aici a fost o foarte ingenios alcătuită moară hidraulică, avînd opt nivele; pe aceste trepte venea apa în cădere, formînd o cascadă artificială ce învîrtea roata. În ciuda destinației banale, construcția se numără printre cele mai interesante vestigii în piatră ale lumii romane.

Amfiteatrul e rămășița cea mai impunătoare lăsată de romani.

A fost construit pe o înălțime. Jos, două etaje de puternice arcade cu pilaștri dorici; sus, coloane corintice. O construcție nudă, alcătuită din pietre ciclopice. Nici urmă din grația și farmecul de care voia să se încredințeze un naiv admirator al romanilor. Un loc cît se poate de bine întocmit pentru gladiatori și pentru amatorii de senzații tari.

Celui ce mă conduce îi lipsește un picior: invaliditate din primul război mondial. E vreme de toamnă tîrzie — vizitatori puțini. Omul tocmai a închis ghișeul de la intrare și vrea să mai schimbe și el o vorbă cu cineva.

— Alte vremuri erau pe atunci. Mi-am pierdut un picior pe cîmpurile din Champagne, și cu ce m-am ales? Cu o slujbă de mizerie. La romani aș fi avut casa mea, o vie, o bucată de pămînt și bilete de circ pe gratis.

— Da. Dar la circ fiarele sălbatice îi rupeau în bucăți pe oameni — încerc eu să-i destram idila cîmpenească.

— Poate că o fi fost așa în alte părți, nu însă la Arles. Au fost pe la noi feluriți profesori și n-au găsit nici urmă de os omenesc. Nici una!

Ei, atunci e bine, e foarte bine, dormi în pace brav veteran, tu, care cu atîta ușurință l-ai schimba pe Foch cu Iulius Caesar și pe Charles de Gaulle cu Octavian August. Dar, la drept vorbind, nu mă așteptam ca romanii, care pentru mine sînt „netezi ca floarea dintr-o carte", să mai constituie pentru cineva obiectul unor simțăminte atît de umane.

Zidurile amfiteatrului prezentau o asemenea soliditate încît, mai tîrziu, pe vremea invaziei barbarilor, au fost transformate în fortăreață. În centrul incintei s-au construit aproape două sute de case — orînduite pe străzi — și o biserică. Acest straniu conglomerat a dăinuit pînă în secolul al XVII-lea. Acum n-a mai rămas nici urmă din case, întinsul oval al arenei este acoperit cu nisip gălbui. Pe acest nisip, sub un soare violent, am văzut desfășurîndu-se o coridă. Celebrul Antonio Ordonez „lucra" taurul cu fereală și stîngăcie. Mulțimea (la treizeci de mii de oameni) — acest intratabil judecător al împăraților și al jocurilor, scotea urlete prelungi, puternice, dezaprobatoare.

Sediu al muzelor, teatrul antic din apropiere — mai mic, cameral, parcă grecesc. Impresia de vechime nu e distrusă, ci dimpotrivă întărită de turnul apropiat al catedralei St. Trophime. Teatrul acesta înseamnă, propriu-zis, o mînă de jalnice dărîmături din care se înalță două coloane corintice — cîntate și de poeți — de o indicibilă puritate și frumusețe.

Strămoșii noștri nu aveau în aceeași măsură cu noi înclinația de a înființa muzee. Ei nu transformau obiectele vechi în exponate închise după vitrine de sticlă. Le foloseau pentru construcții noi, încorporau nemijlocit trecutul în prezent. De aceea vizitarea unor orașe ca Arles, unde se află — mixate — epoci și pietre, e mai instructivă decît lecția impasibilă pe care ne-o dau colecțiile sistematizate. Căci nimic nu atestă mai convingător durabilitatea operelor omului și dialogul dintre civilizații decît o casă — de care dai pe neașteptate și care nu figurează în ghiduri — construită, bunăoară, pe fundații romane, dar prezentînd o sculptură romanică deasupra portalului.

Teatrul antic a fost tratat, de-a lungul veacurilor, fără deosebite menajamente, fiind transformat într-un fel de carieră de piatră pentru elementele de sculptură gotică. A devenit chiar scenă a luptei dintre vechea și noua religie. Un oarecare diacon fanatic și-a condus aici mulțimea de credincioși spre a dărîma mărturia frumosului antic.

Trei secole a numărat epoca de glorie a orașului roman Arelate. În anul 308, Constantin cel Mare se abate pe aici, împreună cu curtea lui. Mare onoare pentru fosta factorie grecească! A fost construit un imens palat imperial, din care pînă în ziua de azi s-au păstrat numai băile. Apa necesară era prelevată din izvoare de munte, aflate la o depărtare de 70 de kilomerti de oraș.

Un veac mai tîrziu, împăratul Honorius se rostește astfel asupra aceluiași Arles: „Acest oraș posedă o așezare atît de favorabilă, un comerț atît de animat și o atît de mare circulație a străinilor, încît mărfuri din lumea întreagă pot fi schimbate mai ușor aici. Fiindcă ceea ce deține mai atrăgător Răsăritul bogat sau Arabia cea cu mirodenii, Asiria ori Africa, Hispania cea fermecată sau bogata Galie, toate acestea se află aici din belșug, ca și cum ar fi produse proprii."

Cîteva decenii mai tîrziu vizigoții iau în stăpînire orașele Arles și Marsilia.

Aceasta n-a însemnat însă numaidecît o pogorîre a nopții, cel puțin pentru Arles, rămas bastionul unui imperiu inexistent. Zidurile și coloanele romane se mai apără încă. În incinta circului se desfășoară jocuri, în cea a teatrului au loc reprezentații, pînă tîrziu în vremea merovingienilor. În Forum mai țîșnea apa din fîntînile ce nu fuseseră acoperite cu moloz. Apogeul epocii barbare corespunde veacurilor al VII-lea și al VIII-lea.

Puterea guvernatorilor romani este preluată de episcopi și arhiepiscopi (o succesiune nu într-atît legală, cît naturală) intitulați de către concetățenii plini de gratitudine *defensores civitatis*. Nu e de mirare că în acele vremuri de confuzie arta coboară la un nivel inferior. Templele romane devin pur și simplu lăcașuri ale noului cult. În casa Dianei e găzduită Fecioara Maria.

Din epoca invaziilor s-au păstrat totuși lucrări de o considerabilă valoare estetică, posedînd un caracter întrucîtva simbolic: mormintele.

Acestea provin din marea necropolă Aliscamps (numele deformat al cîmpiilor elizee — *elissi campi*). Era un cimitir ce dura din epoca antică, un mare salon al morții, în care defuncții multor generații își dădeau întîlnire. Renumele universal pe care îl dobîndise acest loc — se spunea că acolo fusese înmormîntat Roland și cei doisprezece pairi căzuți la Roncevaux — a stat la originea unei proceduri de excepție. Și anume: sicriele defuncților care își exprimaseră dorința testamentară de a fi înmormîntați la Aliscamps erau lansate pe valurile Ronului. O corporație specializată de gropari avea sarcina de a le scoate din apă atunci cînd ajungeau la Arles, perceptînd pentru această prestație așa-numitul *„droit de mortellage"*.

Încă din vremea Renașterii, Aliscamps a fost o veritabilă mină pentru amatorii de basoreliefuri, cu care fuseseră încrustate palatele și portalurile templelor. Avidul Carol al IX-lea a poruncit să se încarce atît de mult din acest neprețuit material la bordul unei nave, încît aceasta s-a scufundat în apa Ronului, lîngă Pont Saint-Esprit.

Ceea ce s-a salvat se află în colecțiile de artă creștină găzduite într-o veche biserică. Simplitatea și frumusețea vechilor sculpturi nu se acordă cu interiorul bombastic, de un baroc iezuit.

De n-ar fi temele — inspirate din Vechiul și Noul Testament — și simbolurile creștine, s-ar zice că avem în față basoreliefuri din epoca romană tîrzie. „Trecerea peste Marea Roșie" (actualmente în catedrală) s-ar fi putut foarte bine afla și pe un arc de triumf glorificînd legiunile romane. Tradiția antică e vie pînă către sfîrșitul secolului la V-lea. Apar apoi decorațiuni geometrice, frunze stilizate. Arta o ia de la capăt, de la abecedarul formelor.

Din acest vast domeniu al morților — cum era odinioară Aliscamps — a rămas o parte neînsemnată. Cele douăsprezece capele funerare au căzut în ruină. De-a lungul unei alei întinse, mărginită de plopi bătrîni, ră-

mășițele mormintelor de piatră par să plutească înspre biserica Saint-Honorat, construită în stil provensal, cu cupola și cu marele ei turn octogonal cu ferestre ajurate, unde ardea altădată un foc. Spre lumina lui, ca spre un far, navigau morții.

Dans Arles où sont les Aliscamps
Quand l'ombre est rouge sous les roses
Et clair le temps
Prends garde à la douceur des choses.

Poetul pierde, cu totul, din atenție atmosfera locului circumscris, unde cu adevărat nu poți afla nici urmă de blîndețe. Această adunare de pietre și arbori este severă și patetică, asemeni unui tom de istorie prins într-o crustă de piatră.

Constituie prilej de meditație împrejurarea că Provence, ținut cu o deosebită fizionomie geografică și culturală, nu a putut da naștere unui puternic organism statal, care să-i fi permis să dăinuie ca înfăptuire politică distinctă. Istoria domniilor prinților provensali înglobează, e adevărat, cinci secole (din secolul al X-lea pînă în secolul al XV-lea), a fost însă mereu perturbată de ingerința străinilor : regii francezi, împărații germani, prinții din Barcelona, Burgundia ori Toulouse. Această „eternă prefață", nu doar a Italiei, ci și a Spaniei, a împărtășit soarta provinciilor din margine de drum. A fost prea slabă ca să se opună vecinilor puternici. În plus, temperamentul vulcanic și caracterul anarhic al provensalilor făceau greu de înfăptuit o unire.

Arles dispunea de toate datele — ca să ne exprimăm astfel — materiale și spirituale necesare pentru a deveni capitala teritoriului provensal. Comuna orășenească era îndeajuns de puternică, iar vocea arhiepiscopilor de Arles se auzea pînă departe, dincolo de zidurile cetății. Au avut loc aici numeroase concilii, în Evul Mediu orașul Arles era numit „Roma galică". Expedițiile cruciate au înviorat într-o măsură neobișnuită comerțul și viața spirituală. În momentul cînd, în anul 1178, Frederic Barbarosso se încorona la Arles, în catedrala St. Trophime, se părea că astfel epoca de splendoare a Auguștilor și a lui Constantin se reîntrupase.

De voi spune că acea catedrală, St. Trophime, trecută printre tezaurele arhitecturii europene, este o mărturie a vechii splendori a orașului Arles, voi crea poate imaginea unui edificiu imens, încărcat de podoabe. În realitate, biserica, în veșmîntu-i cenușiu de piatră aspră, vîrîtă în șirul de case, e atît de modestă, încît, de n-ar fi portalul sculptat, ai putea trece pe lîngă ea fără s-o iei în seamă.

Nu este o catedrală gotică — despicînd văzduhul asemeni unui fulger, luînd în stăpînire tot ceea ce o înconjoară — ci o construcție a cărei unică măreție constă în proporții, puternic ancorată în pămînt, masivă fără a fi greoaie. Stilul romanic, mai cu seamă romanicul provensal e fiul bun al anticului. Se bizuie pe geometrie, pe simplele reguli numerice, pe înțelepciunea pătratului, a staticei și gravitației. Nici un fel de jonglerie cu piatra, ci folosirea ei echilibrată și logică. Satisfacția estetică pe care o ai la vederea acestor construcții decurge și din faptul că elementele constitutive sînt vizibile, dezvăluite privirii observatorului, astfel încît acesta reușește să refacă pentru sine, cu claritate, procesul apariției operei, să depărteze și să îmbine în propria sa imaginație, piatră după piatră, volum după volum, tot ceea ce posedă aici o unitate atît de convingătoare și irezistibilă.

Portalul e bogat sculptat, însă această împodobire e ferm susținută de mîna arhitectului și pusă în slujba întregului. Basoreliefurile apar ca bulboane ale unei ape mari, în legătură însă cu fluxul dominant.

Deasupra intrării principale, în ovalul aureolei, un Hristos *en majesté*. Mai sus, în cunună, o deasă împletitură semicirculară de îngeri. Friza cu apostoli. În dreapta, procesiunea celor mîntuiți, în stînga densa, groasa mulțime a damnaților. Între coloanele rezemate pe grumazuri de lei, sfinți hieratici, asemeni unor lespezi funerare înălțate. Ansamblul e inspirat de sculptura greco-romană și de cea a creștinismului timpuriu.

Printre scene din Vechiul și Noul Testament descoperim, nu fără uimire, un Hercule. Ce rost are, ce

face eroul grec pe portalul romanic ? El omoară leul din Nemeea. Dar nu avem aici o filă rătăcită din mitologie.

Oamenii Evului Mediu nu cunoşteau rigida secţionare pe epoci. Istoria neamului omenesc era pentru ei o ţesătură deasă, ca aceea a unui gobelin. În reprezentări şi în legende, eroii veacurilor de demult se întorceau pe pămînt, pentru a se înhăma la noi munci, în slujba noii credinţe. Aşadar, neobositul Herakles se luptă aici cu păcatul, acesta din urmă aflat în postura leului din Nemeea.

Interiorul catedralei e un liman de pace. Portalul era un cînt de speranţă şi spaimă ; el tindea spre inima liniştii veşnice. Nava centrală şi navele laterale sînt înguste, ceea ce creează o iluzie de înălţime, nu însă de zbor al verticalelor înspre nemărginire. Bolta este încheiată printr-un arc în plin cintru, aşezat asemeni curcubeului deasupra zării. Lumina zilei pătrunde prin ferestre mici, încastrate în zidul gros. Catedrala nu este însă întunecoasă. Are o lumină lăuntrică, independentă parcă de sursa exterioară.

Centrul mînăstirii ataşate de catedrală îl formează o curte : o grădină cu tufe de cimişir, asemeni unui ochi de apă, înconjurată de un portic. Claustrul e construit parte în secolul al XII-lea, parte în secolul al XIV-lea, de aceea e pe jumătate romanic, pe jumătate gotic, însă cadrul romanic e atît de puternic, încît în primul moment nu iei seama la amestecul de stiluri.

Deasupra arcadelor delicat desenate se înalţă masivele ziduri ale catedralei şi greoiul acoperiş în trepte al mînăstirii. După toate regulile, această împrejurime ar trebui să sufoce curtea interioară a mînăstirii, să-i ia aerul, să facă din ea interior de fîntînă muruită. Şi este lucru de taină în ce fel meşteri ai pietrei vii au izbutit să transforme spaţiul acesta mic într-o aeriană grădină cu farmec delicat.

Sculpturile ce împodobesc porticul sînt de valoare artistică diversă, însă cel puţin cîteva sînt, indiscutabil, capodopere : mai cu seamă St. Etienne, primul patron al catedralei, Gamaliel — descoperitorul moaştelor sale — şi St. Trophime. Acest apostol grec, cu o frumoasă

faţă netedă înconjurată de valuri de bucle, are gura întredeschisă şi ochi imenşi, plini de înţelepciune, ce-ţi pătrund pentru totdeauna în amintire.

Pînă la sfîrşitul secolului al XII-lea, Arles a fost capitala Provenţei. Catedrala St. Trophime e cea din urmă construcţie a acestei epoci de glorie. Mai apoi centrul politic s-a transferat la Aix, iar Marsilia a început să-şi domine economiceşte fosta concurentă. De atunci, Arles este o liniştită capitală rurală. Dinspre mare şi dinspre Camargue — mlăştinoasa deltă a Ronului, unde sînt mînaţi la păscut cai sălbatici şi tauri, se abate peste oraş un vînt jilav. Adierea fierbinte ce vine dinspre Alpili aduce miros de lavandă, de migdali şi de secetă.

Nu mai au loc mari evenimente. Împăratul nu mai vine în oraş. În schimb calendarul e înţesat de sărbători, de serbări, de solemnităţi tauromahice. Atunci localitatea se înviorează, iar Boulevard des Lices dă pe dinafară d'n pricina noilor veniţi.

În ultima zi a şederii mele la Arles, am ţinut să-i aduc un omagiu lui Mistral.

Provensalii îi pomenesc amintirea alături de aceea a bunului rege René, duce de Anjou, conte de Provence, ultimul dintre cei care au apărat independenţa acestui teritoriu. Acesta fusese un tipic reprezentant al rasei mediteraneene. Era un iubitor şi un protector al muzicii, al picturii şi al teatrului, scria versuri, era şi un jurist îndeajuns de competent, era pasionat, de asemeni, de matematică şi geologie. Istoricii îi reproşează lipsa de talente politice şi militare. O legendă nu are a da seamă de asemenea amănunte. Provensalii ţin, în schimb, minte şi vor ţine minte mereu că *le bon roi René* a fost cel care a introdus în cultură un nou soi de struguri — muscat.

Mistral era fiu de ţăran ; în Provence puterea sa a fost cu adevărat regală ; mai mult, el a trezit provincia la o nouă viaţă. Tatăl poetului citise cu totul numai două cărţi : *Noul Testament* şi *Don Quijote*. Trebuia să fii într-adevăr inspirat de credinţa cavalerului rătăcitor pentru a încerca să refaci magnifica poezie a trubadurilor, înăbuşită cu şapte secole în urmă, şi

aceasta într-o limbă care, îndepărtată din școli și din instituțiile oficiale, devenise idiom regional.

Începuturile renașterii provensale au fost modeste. Cu toate că animată de țeluri sublime, asociația „Félibrige", întemeiată în anul 1854 de către șapte tineri poeți, s-ar fi putut lesne transforma într-o tovărășie de voioși adoratori ai paharului și frigăruilor, de n-ar fi fost geniul și sîrguința acelui felibru cu „Frumoasă privire" : Frédéric Mistral.

Primul său mare poem, *Miréio*, publicat în anul 1859, a fost primit cu entuziasm, nu numai de prieteni, ci și de supremele autorități literare ale Parisului. Faptul acesta a avut consecințe hotărîtoare pentru cariera poetului și destinul mișcării. Fiindcă nici intrarea lui Mistral în literatură n-a fost dintre cele obișnuite. În epoca romantismului crepuscular, apare un poet ce este întruparea însăși a idealurilor romantice : un cîntăreț spontan, popular, ce creează într-o limbă în care a apărut o superbă lirică medievală. De n-ar fi existat cu adevărat, s-ar zice că ar fi trebuit să fie născocit, ca Ossian.

Tocmai această spontaneitate, grație, naturalețe dau poemului *Miréio* valoarea sa perenă. „Mi-am propus să schițez dragostea dintre doi copii ai naturii provensale, deosebiți prin poziția socială, și apoi să las ghemul să se rostogolească în vînt, printre întîmplările vieții..." Acest poem, pe care l-am putea privi ca pe un *Pan Tadeusz* rural, este și o bogată frescă a muncilor și zilelor, a credințelor, obiceiurilor și legendelor satului provensal. Încîntarea criticilor a fost atît de fără margini, încît — pentru a fi comparate cu acela al lui Mistral — au fost scoase din Panteonul literaturii marile nume ale lui Homer, Hesiod, Theocrit și Vergiliu. Acest Vergiliu provensal nu scria doar poeme epice, versuri și tragedii. Redacta, de asemeni, o publicație, „Calendar provensal" care a supraviețuit creatorului ei, lucra la normarea ortografiei provensale, fiind și autorul unei opere științifice la care, în vremurile noastre ar colabora, probabil, o numeroasă echipă de cercetători ; această operă ocupă două voluminoase tomuri in quarto (cuprinzînd peste două mii de pagini) și poartă

titlu *Lou Tresor doú Filibrige ou Dictionnaire provençal — français*. Nu e vorba însă de un dicționar obișnuit, ci de o veritabilă enciclopedie provensală, care, pe lîngă impunătorul material ținînd de lexic și de gramatică, conține note cu caracter istoric, o descriere a obiceiurilor, credințelor și instituțiilor, precum și o culegere de ghicitori și proverbe.

Mistral nu era numai un strălucit poet, ci și un militant social plin de temperament. Mulțumită lui, dintr-un mic cerc de veseli convivi literari, „Félibrige" a ajuns să fie o puternică organizație avînd drept scop conservarea limbii, autonomiei și prestigiului național al Provenței. Manifestarea specificului cultural căpăta din ce în ce mai clar, mai distinct, trăsăturile unei mișcări politice. După atîția ani, se face totul pentru a șterge contururile acestei lupte.

În anul 1905, Mistral, urmaș al trubadurilor, primește cea mai înaltă distincție literară, instituită acum nu prin favoarea unei frumoase castelane, ci prin testamentul inventatorului dinamitei. Premiul Nobel obținut îl dedică întemeierii unui muzeu etnografic al Provenței. Acesta e găzduit pînă azi într-un palat în stil renascentist, Castellane-Laval, din Arles, oraș drag autorului poemului *Miréio*. Evocînd începuturile activității sale, el scrie : „Nu mă gîndeam defel la Paris, în acele timpuri ale naivității. Voiam doar ca orașul Arles, care se arăta orizontului meu ca Mantua lui Vergiliu, să recunoască, odată și odată, poezia mea, ca pe a sa proprie."

Piața Forum este, în pofida numelui său, mică, liniștită, înzestrată cu un pîlc de pomi la mijloc. Două coloane corintice și un fragment de arhitravă au fost zidite în nearătosul perete al unei case de piatră, în semn că, pe vremuri, altfel se prezentau lucrurile pe reprezentîndu-l pe poet cu pălăria lui amplă, sculpaici.

În piață, sub umbra platanilor, statuia lui Mistral, tată, s-ar zice, cu gîndul la porumbei, cu frumoasa lui barbă, cu nasturii de la vestă, ba chiar și cu șireturile de la ghete. Celebrul model a asistat în carne și oase la festivitatea de dezvelire a statuii. În loc de discurs a rostit primele strofe din *Miréio*.

El a atins vîrsta senectuții și i-a fost hărăzit să moară împăcat, în preziua marelui masacru dintîi. Către sfîrșitul vieții era de-acum un monument însuflețit, căruia îi aduceau omagii, asemeni lui Goethe la Weimar, nu numai poeții și snobii, ci șeful statului în persoană.

Ce a însemnat Mistral pentru „Félibrige" s-a înțeles cu adevărat abia după moartea sa. Organizația a început să se micșoreze, să se provincializeze și să decadă. Mai au loc încă felurite congrese, autorii și revistele din Provence mai lucrează încă, dar totul nu e decît o palidă copie a primului elan și al entuziasmului celor dintîi felibri. Provența nu mai este țara exotică din perioada romantismului. Editorii parizieni nu mai așteaptă apariția unui nou Mistral. A fost el oare, într-adevăr, ultimul trubadur?

O, nici un om nu are încă știre
Prin care țări sălbatice rătăcitor
Își face întoarcerea trandafirul acela

IL DUOMO

Un prieten poet îmi spune: „Pleci în Italia, nu uita să treci pe la Orvieto". Verific în ghid: doar două steluțe. „Ce este acolo?" — întreb. „O piață mare; în piață: iarbă și o catedrală; în catedrală, «Judecata de apoi»".

Cînd cobori din tren în mica stație dintre Roma și Florența, n-ai cum vedea orașul, el se află mai sus cu cîteva zeci de metri, acoperit fiind de o stîncă vulcanică, ridicată vertical, precum o sculptură neterminată învelită în pînză de sac.

Funicularul îi lasă pe pasageri lîngă Porta Rocca. Pînă la catedrală mai e de mers un kilometru: ceea ce este mai de preț în acest oraș e ascuns în chiar miezul lui și, acolo, ți se arată dintr-o dată.

Catedrala e așezată (dacă se poate folosi — pentru ceva ce sfîșie spațiul și dă amețeli — acest predicat static) într-o piață spațioasă; clădirile cu cîteva caturi ce o înconjoară se eclipsează după o clipă, încetezi să le mai bagi în seamă. Prima impresie nu diferă de cea din urmă și domină sentimentul neputinței de a te obișnui cu această arhitectură.

Robbe-Grillet, maestru al inventarelor, ar fi scris, probabil, astfel: „S-a oprit în fața catedralei. Aceasta avea 100 de metri în lungime, 40 în lățime, iar înălțimea fațadei, pe axa mediană era de 55 de metri".. Adevărat, o atare descriere nu presupune nici un fel

de participare sensibilă, însă proporţiile volumelor ne spun, totuşi, că ne aflăm în Italia, unde zveltul gotic Île-de-France a fost asimilat într-un stil cu totul specific, denumirea comună fiind folosită doar dintr-o obişnuinţă cronologică (după regula : tot ce se petrece în acelaşi timp trebuie botezat cu un termen comun).

În muzeul catedralei din Orvieto s-au păstrat două pergamente (galbene, părăduite, de parcă ar fi fost răsucite la foc mic), care trezesc pasiunea istoricilor de artă cufundaţi în complicata *„Fasadenproblem"*. Amîndouă desenele reprezintă aceeaşi faţadă a catedralei din Orvieto şi constituie o probă concludentă pentru evoluţia gusturilor. Cel dintîi — din punct de vedere cronologic — purtînd însemnarea *„manu magistri Laurenti"*, adică de mîna lui Lorenzo Maitani (însă o seamă de autori au îndoieli în această privinţă) — este în manieră nordică. Partea centrală a elevaţiei catedralei, de deasupra portalului principal, e puternic accentuată, predomină liniile verticale şi unghiurile ascuţite. Cel de al doilea desen aduce o modificare fundamentală, *facciata* are ambele părţi laterale ridicate, apar liniile orizontale, compoziţia a pierdut din verticalitate, aşezîndu-se, în schimb, mai temeinic ; însă, înainte de toate, *facciata* e considerabil amplificată în suprafaţa ei pentru a putea să susţină, cu orgoliul şi fastul cuvenit, culoarea şi ornamentul.

Italienii secolului al XIV-lea priveau de bună seamă la catedralele franţuzeşti ca la nişte splendide lucrări străine sufletului lor. Volumele severe, tensiunea liniilor verticale, impudica dezvelire a scheletelor şi sobra exaltare a pietrei trebuiau să revolte romana predilecţie pentru cerc, pentru pătrat şi pentru triunghiul dreptunghic, adică pentru un echilibru senzorial, oarecum greoi. Era, desigur, nu doar o chestiune de gust, ci şi de abilităţi. Cei mai încărcaţi de orgoliu naţional dintre istoricii de artă galici văd goticul italian ca pe o receptare neizbutită a unei descoperiri franceze, iar în opinia lui Louis Réau catedrala din Milano, operă a multor veacuri şi a multor artişti, este recunoaşterea cea mai deplin caracteristică a neputinţei arhitecţilor italieni.

Pentru aceştia construcţiile gotice ale Nordului erau înfăptuirile unei naturi diferite, priveau la ele cu un tainic simţămînt de teroare, ca la nişte mari muşuroaie de termite. Faţada era pentru italieni o procesiune colorată, oarecum excesivă, ca într-o operă cu coruri de sculpturi, mozaicuri, pilaştri şi turnuleţe, iar Orvieto este, cu siguranţă, una dintre cele mai frapante realizări ale unei concepţii *picturale* asupra arhitecturii. E tocmai ceea ce produce un sentiment greu de redat : încîntare, jenă şi totală rătăcire în desişul nesfîrşit de pietricele colorate, de suprafeţe conturate, de bronzuri, aurării şi sineli.

Partea cea mai veche a faţadei o constituie patru cicluri de basoreliefuri datorate mai multor artişti, mai ales din Pisa şi din Siena, patru mari file imense cu o suprafaţă totală de două sute de metri pătraţi — care se citesc — firesc — de la stînga la dreapta şi ne descriu facerea lumii, genealogia lui David, faptele proorocilor şi ale lui Iisus, precum şi Judecata de apoi.

Povestea e patetică şi în acelaşi timp plină de simplitate. Se dovedeşte că poţi exprima în piatră geneza luminii (degetul indicator al Creatorului, nişte linii radiale, capetele înălţate ale îngerilor). De cea mai mare frumuseţe e naşterea Evei. Un Dumnezeu-Tatăl masiv, cu bucle prelungi, îi smulge adormitului Adam coasta ; în scena imediat următoare apare Maica seminţiei noastre : cu capul plecat, întru curăţie şi dulceaţă. Mai departe proorocii desfăşoară suluri, demonii trag şirul celor supuşi la cazne, scrîşnetul de dinţi mergînd laolaltă cu cîntul îngerilor aşezaţi pe ramurile unor arbori genealogici.

O imensă rozetă dantelată, înflorită în marmură, face mai degrabă impresia unei sculpturi în fildeş, decît a unui element de arhitectură monumentală. Suprafeţele faţadei sînt inundate de culoare, la aceasta adăugîndu-se o precizie a amănuntelor demnă de un miniaturist. Dacă poate fi comparată cu ceva, catedrala din Orvieto este asemenea primei litere a unui manuscris cu anluminuri, asemeni unui A înalt şi plin de încîntare.

Dezgustătoarea deprindere de a închide bisericile la ceasul amiezii te face să pierzi ore prețioase din planul sîrguincios chibzuit. Îți rămîne să alegi, în consecință, între o aromeală la umbră, o orgie cu macaroane și o hoinăreală fără țintă prin oraș. Rețin varianta din urmă.

Străzile sînt asemenea pîraielor de munte, au cursul repede și dezvăluie perspective nebănuite. Din piața Domului te poți prelinge sinuos pînă în Quartiere Vecchio. Liniște apăsătoare de amiază. Storurile sînt trase, orașul doarme, casele-așijderi ; sub tencuială se înalță și recade răsuflarea izbăvită a pietrei. Lîngă o poartă, două jilțuri negre, ca două coșciuge sprijinite de un dulgher la perete. Străzile sînt pustii, doar ici și colo, pe ziduri, stau pisici adormite. Cînd le atingi, își deschid ochii, niște ochi în care — ca pe cadranele unor ceasornice oprite — acul indicator al pupilei arată statornic amiaza.

Între Porta Maggiore și Porta Romana, resturi din zidurile de apărare. De aici poți vedea Umbria, ca din zbor de pasăre : nisipul, scînteietor în soare al Pagliei, iar de cealaltă parte a rîului coline albastre ce se pierd molatic în cer la limita ștearsă a orizontului.

Orașele italiene pot fi deosebite prin culoarea pe care o au. Assisi este roz, dacă acest cuvînt banal poate reda tonul ușor roșiatic al gresiei ; Roma îți rămîne în amintire ca o teracotă pe fond verde ; Orvieto este în bronz și în aur. Îți poți da seama de asta stînd în fața romanico-goticului Palazzo del Popolo : cub masiv cu balcon lat sprijinit pe pinteni, acoperiș plat mărginit de crenele, frumoase ferestre cu coloane și volute. Palatul e de culoarea aramei, mai puțin strălucirea : focul e interior — ca o amintire a lavei.

Poți da roată orașului vreme îndelungată, nu vei pierde de fel senzația că ai catedrala undeva, aproape, imediat în spate, iar această prezență, apăsătoare, statornică, îndepărtează orice altă impresie. E greu să-ți imaginezi ce a însemnat orașul Orvieto — care azi pare a fi o anexă a catedralei — înainte de acea toamnă a anului 1290, cînd în prezența a patru cardinali și a numeroși alți prelați, papa Nicolae al IV-lea *„posuit primum lapidem“* (a pus prima piatră), cum spune documentul, și *„incepta sunt fundamenta sacrae Mariae Novae de Urbeveteri, quae fuerunt profunda terribiliter“* (s-a început construirea fundațiilor la lăcașul sfintei Maria, fundații care erau teribil de adînci). După douăzeci de ani de la începerea lucrărilor era chemat la Siena vestitul sculptor și arhitect Lorenzo Maitani, care va corija erorile de construcție, va consolida zidurile și, în fine, va aduce o contribuție decisivă în compunerea formei și coloritului fațadei. Marele constructor a rămas la Orvieto pînă la sfîrșitul vieții, plecînd însă cînd la Siena cînd la Perugia, pentru a face reparații de apeducte.

Întrebarea referitoare la autorul Domului din Orvieto este tot atît de fără răspuns ca și aceea care ar cere numele constructorului unui oraș (spun oraș, și nu o așezare uzinală) care s-a ridicat în decurs de mai multe secole. După un oarecum mitic Fra Bevignate, mîna lui Lorenzo Maitani a fost aceea care a decis hotărîtor asupra felului în care e concepută catedrala ; după el au mai lucrat însă aici și Andrea Pisano, Orcagna, Sanmicheli, iar aceste mari nume sînt doar asemeni unor firicele de aur în nisip, fiindcă în cursul a cîtorva veacuri au lucrat la înălțarea lăcașului în jur de treizeci de arhitecți, o sută cincizeci de sculptori, șaptezeci de pictori, aproape o sută de specialiști în arta mozaicului.

Muzele nu tăceau, deși nu s-ar putea spune, cituși de puțin, că erau vremuri de pace. Orașul a fost unul din bîrlogurile ereziei și în același timp, printr-o ironie a istoriei, grație zidurilor sale tari, un refugiu preferat al papilor. Spița guelfă a Monaldeschilor se afla în încăierare cu spița Monaldeschilor susținători ai împăraților. Aceștia din urmă au fost surghiuniți din oraș, în zilele cînd sculptorii tocmai lucrau la ilustrarea genezei. Ambele neamuri, după o mărturie demnă de încredere, aceea a autorului *Divinei Comedii*, îndură caznele Purgatoriului, laolaltă cu familiile lui Romeo și a Julietei. Luptele pentru dominație în oraș au durat multă vreme, Orvieto a fost ocupat și de partida Viscontilor, într-un cuvînt a împărtășit soarta altor orașe ale Ita-

liei, „*Italia, di dolore ostello*", „sălaș de durere", cum spunea Dante.

Singurul restaurant din care se poate vedea catedrala este corespunzător ca scumpete cu tot ceea ce se află în apropierea monumentelor istorice, căci aici se plătește, îndoit, și umbra pe care capodopera o lasă pe macaroane. Patronul e slab, vorbăreț și are un gît lung, de curcan.

El : *Piace a lei ?* (arată înspre catedrală)

Eu : *Molto.*

El : (con fuocco) *La facciata... questa filia del cielo... che della terra.*

Eu : *Si.*

El : *Qual... miracolo di concenzione... qual magistro d'arte !*

Eu : *Ecco ! ! !*

Astfel vorbeam noi despre artă.

În lista de bucate dau de un vin cu nume identic cu acela al orașului, iar patronul mi-l laudă cu și mai multă căldură decît a lăudat catedrala. A bea un Orvieto — iată ceva ce poate fi tratat ca un act de cunoaștere. Îmi aduce băutura, într-un mic *fiasco* aburit, o fată, rece ca și sticla, cu un mic zîmbet etrusc — ivit, adică, în ochi și în colțul gurii, restul feței rămînîndu-i neatins.

Descrierea unui vin e chiar mai dificilă decît descrierea unei catedrale. Are culoarea paiului și o aromă puternică, greu de precizat. Prima înghițitură nu produce mare impresie, începe să lucreze după o clipă de așteptare : înspre interior se prelinge o răcoare de fîntînă, ce-ți îngheață inima, în timp ce capul ia foc. Tocmai pe dos decum prescria un anume clasic. Senzația e minunată și acum înțeleg de ce Lorenzo Maitani a rămas la Orvieto, primind cetățenia lui, nu onorifică, ci reală, atît de reală, încît a trebuit chiar să ia lancea în mînă și să alerge, printre colinele împădurite ale Umbriei, în apărarea patriei adoptive.

Intrarea în catedrală e încă o surpriză — într-atît se deosebește fațada de interior ; ca și cum, încărcată de viața păsărilor și culorilor, poarta vieții eterne ar duce către o eternitate severă și rece. Il Duomo are forma

unei bazilici cu trei nave, cu accentul pus pe nava principală, terminată printr-o absidă masivă. Parte din coloanele puternice, unite prin arcuri rotunde, susțin construcția arhitectonică în care zgîrcitul ornament gotic a fost aplicat pe o schemă romanică. Nu se poate observa vreun interes arătat combinării arcurilor, atît de caracteristic școlii franceze. Bolta e aproape aplatizată, așadar pereții de vîrf ai fațadei nu sînt nimic altceva decît o mască. La stînga altarului o altă capelă, della Madonna di San Brizio, iar în interiorul ei — fresce pictate de Fra Angelico și Luca Signorelli.

Tehnica frescei are vechime și noblețe, calități pe care i le acordă tradiția și materialul. Tablourile strămoșilor noștri îndepărtați, pictate în grotele din sudul Franței pe timpul cînd această țară era străbătută de turme de reni, sînt și ele propriu-zis niște fresce.

Din vechime pînă în zilele noastre tehnica aceasta nu s-a schimbat prea mult, rămînînd parcă atașată unor reguli imanente. Legată de arhitectură, fresca împărtășește destinul zidurilor. E de natură organică, asemeni casei și copacului. Se supune legii ființelor vii, uzurii prin bătrînețe.

Îndeletnicirea de a împodobi pereții trebuie să fie saturată mai întîi cu o solidă știință meșteșugărească. Pregătirea mortarului, cunoașterea intimă a zidurilor sînt la fel de importante ca și procesul pictural propriu-zis. Varul ce va servi de suport trebuie să se matureze multă vreme, apoi este amestecat cu nisip de rîu spălat și sortat. În vremea asta, la soare se încălzește varul în care vor fi amestecate culorile : negru — obținut din tulpini carbonizate de viță de vie — ocru, cinabru, cadmiu. Prin trei straturi succesive, de la zidul umed pînă la aerul ambiant se produce un lanț de procese chimice. La suprafață, culorile sînt fixate prin pelicula transparentă a unor săruri de calciu.

Cum am mai spus, la pictarea frescelor din capela Madonna di San Brizio a purces cel dintîi Fra Angelico ; acesta a venit la Orvieto, cu trei ucenici ai săi, în anul 1447, însă a rămas aici puțină vreme, doar trei luni și jumătate, și a părăsit lucrarea începută, chemat fiind la Roma de papa Nicolae al V-lea. Vreme de mulți

ani, consiliul municipal a depus diligențe pentru a cădea la învoială fie cu Pinturichio, fie cu Perugino, fapt ce vorbește de la sine despre ambițiile pe care le nutreau notabilitățile orașului. După cincizeci de ani de eforturi, în anul 1499, s-a ajuns, în fine, la o înțelegere cu un elev al lui Piero della Francesca, Luca Signorelli, pictor sexagenar, pe atunci în plină glorie, care a venit la Orvieto să semneze contractul pentru ceea ce avea să fie opera vieții sale. Actul, întocmit în latină, este marcat de preocuparea gospodărească, poate puțin cam greoaie, dar demnă de admirație, pentru lucrul bine făcut. Se spune acolo că *„omnes colores mittendos per ipsum magistrum Lucam, mittere bonos, perfectos et pulchros“* (deci : că însuși maestrul va pune toate culorile — bune, desăvîrșite și frumoase) și că pictorul Luca se obligă *„facere figuras meliores aut pares, similes et conformes aliis figuris existentibus nunc in dicta capella nove“* (a face figurile mai bine ori la fel, asemănătoare și conforme cu celelalte figuri existente acum în zisa capelă nouă). La sfîrșit se numește o comisie de recepție care să dea o apreciere roadelor artistice ale trudei maestrului. Fra Angelico lăsase în urma lui în culmea bolții figurile lui Hristos judecătorul și ale apostolilor. Amîndouă compozițiile sînt țepene, hieratice, dînd impresia că pictorul (sau elevii săi) ar fi făcut abuz de compase și de fire cu plumb, instrumente folosite în determinarea perspectivei. Signorelli umple o suprafață asemănătoare, și aceasta după cartonul lăsat de predecesor, cu un număr egal de personaje, însă al său *„coro dei dottori“* e deja o vestire a dramei ; draperiile nu sînt țesute din fire moarte, ci din fibre de nervi și de mușchi. De la început se trădează pasiunea cea mare a maestrului Luca : prezentarea trupului în acțiune, realizată plenar pe marile planuri desfășurate între arcurile bolții. „Venirea lui Antihrist“, „Sfîrșitul lumii“, „Mîntuiții și pedepsiții“ — toate acestea sînt povestite cu un glas sever, întunecat, demn de un Dante. De aceea, poate, acest mare pictor i se pare unui istoric englez al artei , cu gusturi cîtuși de puțin efeminate, *„viril but somewhat harsh and unsympathetic“* (viril, dar întrucîtva aspru și neplăcut).

Elev preferat al lui Piero della Francesco, el nu era însă un mare colorist. Maestrul său zugrăvise pe pereții bisericii Sf. Francisc din Arezzo o lume transparentă, saturată de lumină. Signorelli aduce, în spațiul unor planuri domoale, accentele tari, clarobscurul și volumele. Lumina lui vine întotdeauna din afară, obiectele și oamenii fiind doar niște unelte ale întunericului.

„Predicazione dell Anticristo“, „a cărui venire este, după trebuințele diavolești, cu felurită putere, și cu semne, și cu minuni înșelătoare“, se petrece la Ierusalim, însă arhitectura fundalului e renascentistă, de parcă ar fi fost proiectată de Bramante. Sub arcadele îndepărtate, niște personaje întunecate cu suliți, par a fi niște șobolani mergînd pe coadă. În primul plan cel „care vine în taină și ia împărăția prin trădare", are chipul unui Crist, în spatele lui se ascunde însă un demon. Stă în mijlocul mulțimii, în rîndurile căreia iconografii i-au identificat pe Dante, Boccaccio, Petrarca, Rafael, Cesare Borgia și Cristofor Columb.

În partea dreaptă, ieșind cu o jumătate de pas mai în față, ca în proscenium, stă naratorul, maestrul Luca, cu pălăria bine îndesată pe cap, cu mantie largă și cu ciorapi negri pe picioarele-i mușchiuloase. Față puternică, parcă din portretele de țărani ale lui Brueghel, ochi pironiți adînc în realitate, astfel încît putem da crezare celor spuse de Vasari, că a mers în urma sicriului fiului său fără să verse o lacrimă. În imediata lui apropiere, Fra Angelico, în sutană, privind concentrat în sine însuși. Două priviri : a vizionarului și a observatorului ; în sprijinul caracterizării vin mîinile : cele ale lui Luca sînt puternic înmănunchiate, palma delicată a fratelui angelic rămîne într-un gest de ezitare, cu degetele *„in dubio“*. Cei doi artiști care au pictat capela San Brizio stau umăr lîngă umăr, deși o jumătate de secol îi desparte (întîmplarea e dintr-o vreme cînd se mai manifesta o datorie a solidarității și nu apăruse încă deprinderea de a face din cei care te-au precedat niște proștănaci).

„Învierea morților“ are loc pe o cîmpie netedă ca blatul unei mese. În înalturi, doi îngeri zdraveni, cu tălpile puternic înfipte în aer, suflă în trîmbițe lungi

(„Şi picioarele asemenea aramei strălucitoare"). Cea de a doua naştere, ieşirea din rărunchii Măritei Maici se petrece în chinuri. Scena este condimentată cu un umor escatologic, întovărăşită fiind de rîsul scheletelor care se uită la omul ce şi-a recăpătat tocmai veşmîntul trupesc. Un amănunt frapant. Signorelli, maestru al nudului, avea despre osteologie o imagine îndeajuns de fantezistă : osul bazinului este asemeni unei centuri late, prezentînd patru deschizături în partea din faţă. Fresca „Finimondo" este de o puternică forţă dramatică. În partea dreaptă, învăţaţii ţin încă sfat, dar cerul e deja în flăcări. „Apoi îngerul a luat cădelniţa şi a umplut-o din focul jertfelnicului şi a aruncat-o pe pămînt ; şi s-au pornit tunete şi glasuri şi fulgere şi pămîntul s-a cutremurat" *. De cealaltă parte a arcului peste care se desfăşoară fresca, o mulţime de bărbaţi şi femei purtînd copii în braţe. Cele dintîi victime zac întinse la pămînt, iar trupurile lor au nemişcarea de pe urmă a obiectelor. Deasupra lor se destramă gesturile fără vlagă ale fugarilor.

Are dreptate Berenson cînd explică predilecţia maeştrilor renascentişti pentru nud nu doar prin atracţia faţă de impresiile tactile şi de mişcare, ci şi prin profunde exigenţe expresive. Trupurile goale posedă în cel mai înalt grad capacitatea de a trezi emoţii. Deplin convingătoare este în acest sens fresca „Osîndiţii", la a cărei privire îţi simţi parcă pielea arsă, gura plină de cenuşă, nările încărcate de un miros galben de pucioasă.

Scena este încărcată de personaje şi lipsită de perspectivă, fiind asemănătoare în această privinţă celei din „Bătălia de la Grunwald" a lui Matejko. Trupurile goale sînt îndesate unul într-altul, ca într-o subterană în timpul unui bombardament. Propriu-zis nu mai sînt trupurile unor persoane deosebite, ci un mare conglomerat constituit din acţiuni şi reacţiuni, din loviturile torţionarilor şi din gesturile de apărare ale osîndiţilor.

* Traducerea citatelor din *Apocalipsa Sfîntului Ioan Teologul* este reprodusă după *Biblia sau Sfînta Scriptură*, Bucureşti, 1968 (n.tr.).

Fascinat de problema mişcării, Signorelli înţelegea consecinţele ei, fizice şi metafizice. Ştia că în miezul fiecărui act vital se află un grăunte de moarte, şi că sfîrşitul lumii înseamnă erupţia ultimă, combustia totală a energiei acumulate. Ne vine a spune că, mulţi ani înainte de Galileu şi Newton, acest pictor din Quattrocento definea, cu o tuşă aridă şi obiectivă, legea căderii corpurilor.

Cerul de deasupra celor osîndiţi constituie un studiu al diverselor stări de echilibru. Cei trei îngeri sînt tot atîtea cumpănite triunghiuri înaripate. Cei doi osîndiţi aflaţi în partea stîngă au trupurile deformate de inerţia căderii, iar gesturile lor exprimă produsul unei mase şi al unei acceleraţii. Satan, ducînd în spinare trupul greu al unei femei, coboară planat, în zbor de pasăre, susţinut de vînt. Cînd se va scrie adevărata istorie a ştiinţei, aportul pictorilor din secolul al XV-lea, aprofundînd problemele spaţiului, ale mişcării şi ale materiei, nu va putea fi neglijat.

În fine, nu pot să închei fără a azvîrli în faţa autorilor de manuale această blasfemie : frescele de la Orvieto produc o mai mare impresie decît frescele lui Michelangelo din Capela Sixtină. Michelangelo cunoştea picturile din Capela San Brizio, rămînînd, fapt neîndoielnic, sub înrîurirea lor, însă viziunea urmaşului se află parcă şi sub semnul unei frumuseţi supuse ofilirii, limbajul său, suplu şi degajat, înconjoară mai degrabă lucrurile decît le exprimă.

Rareori marii poeţi au şansa unor mari ilustratori. Dante a aflat în Luca Signorelli un interpret demn de el. Pe lîngă portretele cîtorva poeţi şi, fapt semnificativ, al lui Empedocle, ieşind din fondul negru al medalionului ca din adîncurile Etnei, se mai află în capela San Brizio şi un număr de unsprezece fresce, de dimensiuni nu prea mari, ce ilustrează *Divina Comedie*. Iconografi cu solide cunoştinţe au stabilit că ele se referă la fragmente din primele unsprezece cînturi ale *Purgatoriului*. Nu lipsesc însă, dificultăţile şi îndoielile. De pildă, prima ilustraţie îl prezintă pe Dante îngenuncheat în faţa unui personaj îmbrăcat într-un veşmînt înfoiat de vînt. Versul corespunzător din poem se referă

la *l'uccel divino*", pasărea divină, adică la un înger. Necazul e că personajul reprezentat nu are aripi, iar, ca urmare, Franz Xaver Kraus, iconograf bine echilibrat, murmură: „*zweifelhaft*" și-și face griji infinite. În paranteză fie spus, glumele cu iconografi sînt demne de epoca noastră (cînd forma a luat locul semnificației).

Autobuzul coboară spre stația de cale ferată pe un drum lat în serpentină și îndată ce treci de poartă pierzi orașul din ochi. El mai poate fi încă văzut de la fereastra vagonului. Peste toate lucrurile din jur se înalță Il Duomo, aidoma brațului ridicat al unui profet. Însă ea, „Judecata de apoi" mai rămîne închisă sub bolta Capelei San Brizio. În văzduhul de miere, Orvieto doarme somn liniștit, de șopîrlă.

SIENA

Lui Konstanty Jeleński.
Alexandrinului

1

De la fereastra camerei mele, aflată în micul hotel „La trei jupinițe" (*Tre Donzelle*)* vederea spre Siena se reduce la: cîteva sumbre atenanse, o mîță pe un pervaz și o sîrmă cu rufe proaspăt întinse. Ies în oraș de cu ziuă, să mă conving dacă avea dreptate Suarez, cînd scria că dimineața Siena miroase a merișor. Din nefericire, nu miroase decît a dejecții de automobil. Păcat că nu există și restauratori de arome. Ce desfătare ar fi atunci să te plimbi prin Siena, orașul italian cel mai încărcat de ev mediu, învăluit fiind în nourii Trecento-ului.

Cînd cineva a fost ferit prin grația zeilor de excursii în grup, cînd are prea puțini bani sau prea mult caracter pentru a fi prevăzut cu un ghid, primele ceasuri petrecute într-un oraș în care n-a mai fost trebuie să le dedice hoinărelii, după principiul: drept înainte, apoi a treia la stînga, din nou drept înainte și a treia la dreapta. Ori poate, pur și simplu, să se ducă pe unde o vedea cu ochii. Există numeroase sisteme, și toate sînt bune.

Strada pe care merg e îngustă, coboară în pantă repede, apoi o ia brusc în sus, un salt al pietrei, o clipă de cumpănire și iarăși o cădere rapidă. Merg de aproape

* În realitate există numai una, care face curat în camere, schimbă așternuturile, iar seara cercetează cearceafurile găurite și, cu un glas ca acul de subțire, însăilează cîntece triste.

o jumătate de oră şi n-am dat încă de nici un monument.

Siena e un oraş greu de prins. Pe drept cuvînt, a fost comparat cu opere ale naturii — cu o meduză ori cu o stea. Planul străzilor nu are nimic comun cu monotonia „modernă" şi cu tirania unghiului drept.

Piaţa primăriei (dacă ne putem exprima astfel despre o reşedinţă guvernamentală), numită Il Campo prezintă o formă organică — amintind partea concavă a cochiliei unei scoici. Este, cu siguranţă, una dintre cele mai frumoase pieţe din cîte există în lume, neprezentînd vreo asemănare cu nici una dintre ele, de aceea e greu de descris. E împrejmuită în semicerc de palate şi case, iar roşul cărămizilor vechi are nuanţa purpurei decolorate. Sediul primăriei e constituit din trei corpuri de clădire perfect armonizate, partea din mijloc fiind mai înaltă cu un cat. E plin de severitate şi, de n-ar fi ritmul atît de muzical al ferestrelor gotice cu cîte două colonete albe, ar avea aerul unei fortăreţe. Turnul e înalt, * alb ca o floare în vîrf, astfel încît în jurul lui cerul pare saturat de un sînge albastru. Cînd soarele se află în spatele primăriei, ridicat peste Piazza del Mercato, prin Il Campo se mişcă încet, ca un ac de ceasornic, umbra turnului, imensă. Numele lui familiar este Il Mangia, după cel al clopotarului medieval, înlocuit mai apoi de unul mecanic. Din vîrful lui poţi scruta oraşul, cu ochii unui lăstun şi cu privirea unui istoric.

În perioadele aristocratice, familiile cu influenţă căutau înrudiri cu eroii mistici, apoi acest gust a fost preluat de oraşele democratice, ce-şi inventau fondatori cu renume. O fantezie exuberantă le-a indicat sienezilor că se trag din Senius, unul din fiii lui Remus, care s-ar

* Cu atîţia şi atîţia metri mai înalt decît turnul Senioriei florentine, ceea ce, cu îngîmfare, nici un ghid nu omite să-ţi comunice cu emfază. Italienii aveau mania turnurilor, aşa cum americanii au azi mania automobilelor. Şi pentru unii şi pentru ceilalţi — este o chestiune de prestigiu. San Gimignano — un Manhattan toscan — orăşel ce ar încăpea cu totul în palma întinsă a unui gigant, avea şaizeci de turnuri. Florenţa — în jur de o sută cincizeci.

fi ascuns aici, urmărit fiind de mînia unchiului său, fondatorul Romei.

Acestei legende îi datorează Siena simbolul său : lupoaica. Stindardul oraşului, *bolzana*, e alb-negru, aceste culori heraldice întîmplîndu-se a pătrunde chiar în fondul exploziv al temperamentului sienezilor şi al caracterului lor plin de contradicţii.

Deoarece în regiunea înconjurătoare nu există vestigii etrusce, se apreciază că oraşul a fost întemeiat, ca o colonie romană, cam în jurul anului 30 înainte de Hristos. Stăpînit în perioada Evului Mediu de longobarzi şi de franci, s-a ridicat graţie episcopilor săi, apoi datorită orăşenilor care s-au angajat într-o luptă mai întîi timidă, apoi din ce în ce mai deschisă cu descendenţii feudali ai invadatorilor întăriţi în cuiburi de vulturi toscane : Monte Amata, Santa Fiore, Campagnatico. Aceştia erau nişte jefuitori teribili, şi nu e de mirare că pe unul dintre ei — Omberto, din neamul Aldobrandeschilor — îl pune Dante să suspine în cele mai adînci hăuri ale purgatoriului.

Dezvoltarea comunei orăşeneşti e atît de rapidă, încît încă în secolul al XIII-lea un *podestà* sienez cutează să ameninţe pe un reprezentant de seamă al familiei Ardengeschi, spunîndu-i anume că, dacă nu încetează cu violenţele, va ordona să fie expus în piaţă, legat în lanţ ca un cîine de măcelărie.

Ar cădea în eroare însă cel ce ar crede că republica sieneză constituia o întrupare a idealurilor democratice. Elementul aristocratic făcea uz de influenţe puternice şi, fapt rar întîlnit, pînă şi „milites et mercatores sienenses" erau de origină aristocratică. Cu megalomanie toscană, nişte Tolomei îşi căutau stirpea în filiaţia lui Ptolemeu. În realitate, marile familii burgheze — Buonsignori, Cacciaconti, Squarcialupi — se trăgeau din năvălitorii germanici. Capetele liberate de apăsarea coifului s-au arătat a fi temeinic înzestrate pentru socoteli, fierul cavaleresc a fost schimbat pe metalele care fac nobleţea bancherilor. Aceşti negustori — ex-soldaţi — întreprindeau expediţii de amploare prin toată Europa, în domeniul comerţului cu argint reuşind chiar să-i biruie şi pe negustorii evrei. Au devenit astfel ba-

cheri papali. Afacerea aceasta le aducea o dobîndă frumoasă, în plus prețioase sancțiuni bisericești împotriva datornicilor răi de plată.

Se afla, așadar, Siena de partea papei ? Nu, și pentru a explica acest fapt trebuie să apelăm la istorie, evocînd, firește, lupta dintre guelfi și ghibelini.

La început (în secolul al XII-lea) aceste denumiri indicau două partide politice germane : guelfii erau grupați în jurul prinților de Saxonia și Bavaria, în timp ce ghibelinii îi sprijineau pe Hohenstaufeni. Transferată în Italia, disputa și-a păstrat numele, dar și-a schimbat conținutul. Din hărțuială locală, a devenit problemă universală, trecînd în istorie sub numele de lupta dintre papalitate și puterea imperială.

Încă de la începutul secolului al XII-lea, Siena s-a aflat față în față cu propriul său destin. Avea de ales între supunere și o neatîrnare greu de dobîndit. Principalul ei inamic era Florența, fapt explicat nu doar de complicațiile istorice, ci și de împrejurările geopolitice. Fapte suficiente pentru ca cele două orașe să se urască, „să se înfrunte cu patimă rafinată, prin sabie și prin cuvînt, torturîndu-se reciproc în nuvele, legende, poezii". Harta ne-o arată, altfel nu putea să fie. Orașul lupoaicei barează Florenței via Francigena, cel mai scurt drum spre Roma. Amîndouă orașele luptă pentru o ieșire la mare. Pentru o Florență puternică și, în același timp, o Sienă puternică nu era loc în Toscana.

Un istoric constată, cu îndreptățire : faptul că Florența era în mod oficial de partea guelfilor a făcut ca Siena să fie, tot oficial, ghibelină. Aceasta e însă o distincție oarecum scolastică. În realitate, denumirile partidelor medievale pot deruta tot atît cît și denumirile partidelor din ziua de azi. Florența guelfă adera deseori la ligi antipapale, în timp ce bancherii sienezi nu puteau fi ghibelini prea acerbi, fiindcă erau legați de Roma prin firele de aur ale intereselor materiale. De îndată ce s-a observat, doar, la Siena că, de pildă, Carol al IV-lea, aliatul ei formal, atentează la independența sa, i s-a dat repejor acestuia peste (augusta, imperiala) mînă.

În plus, în fiecare dintre cele două orașe antagoniste existau și partizani ai guelfilor, și sprijinitori ai ghibelinilor. În fine, aceste două cuvinte desemnau deseori doar adversari tradiționali, neamuri ca Montecchi și Capuletti, care, generație după generație, își aruncau reciproc cu pietre în grădină, tăiau urechile iscoadelor potrivnicului și, prin fundături întunecoase, împăcau prin stilet, pe vecie, inimile rudelor de sînge ale vrăjmașului de moarte.

Istoria exterioară a oricărui stat (și polisul italian era unul) e de departe mai limpede și mai logică decît istoria sa interioară, și, totuși, cînd o studiezi acum, îți vin în minte partea lăuntrică și mașinăria unui vechi orologiu care s-a oprit cu secole în urmă. Mecanismele puterii erau, la Siena, cu adevărat complicate și suportau transformări de la secol la secol. Regimul de guvernare al Celor-douăzeci-și-patru, de pînă în anul 1277, era expresia unui echilibru instabil între forțele sociale, ce oscilau între timocrație și democrație.

Signoria, aleasă pentru perioade scurte, îndeplinea funcții ministeriale, fiind compusă, în număr egal, din *mil'tes* și reprezentanți ai partidei populare. Ceea ce nu avea neapărat semnificația diviziunii în clase sociale, fiindcă, de cînd a apărut cuvîntul popor, s-au găsit mereu din aceea care, la drept vorbind, nu se trăgeau din el, dar socoteau că sînt în măsură să dea formularea cea mai potrivită veritabilelor sale nădejdi și aspirații.

Consiglio Generale della Campagna, parlamentul adică, era format din trei sute de membri, selecționați dintre cei mai respectabili cetățeni stabili ai orașului. Ei erau aceia care alegeau la fiecare două luni pe membrii organului executiv, Signoria ; mai alegeau și un *podesta*, care era păzit așa cum numai un zgîrciob încărcat de ani își păzește tînăra nevastă. Podesta — cel mai inalt funcționar al statului (ceva asemănător regelui dintr-o monarhie constituțională, îndeplinind, așadar, mai mult o demnitate decît o funcție) era deobicei un străin. Ales pentru o perioadă de un an, el era îngrădit de o mulțime de prescripții excesive, stingherindu-i mișcările, ceea ce trebuia să împiedice o eventuală aspirație

spre puterea absolută. Administrația financiară, *Biccherna*, și administrația vămilor, *Gabella*, au fost date pe mîna părinților călugări slujitori ai lui San Galgano și Servi di Maria, fiind, desigur, mai potrivit ca aurul să rămînă în grija celor ce au făcut un legămînt de sărăcie.

La 4 septembrie 1260, Siena a cunoscut cea mai mare zi a istoriei sale. Puternica armată a Florenței, numărînd, se spune, treizeci de mii de oameni, a fost spulberată în apropiere de zidurile orașului lupoaicei, la Monteaperto, *„che fece l'Arbia colorata in rosso“*. Pe albia rîului curgea sînge — vrea să ne spună poetul. Relatări cu privire la desfășurarea bătăliei sînt multe și, firește, contradictorii, dar, la drept vorbind, haosul oricărei bătălii e pus în ordine *post factum* doar de către generali, politicieni și cronicari, în aceasta manifestîndu-se frumoasa, omeneasca nostalgie pentru construcțiile raționale și pentru explicarea cauzală a unor întîmplări confuze în chiar esența lor. La Siena băteau toate clopotele. Deasupra cîmpului proaspăt de bătaie se ridicau nori de corbi și de vulturi. Orașul era străbătut de procesiuni, falnicul steag al Florenței, legat de coada unui măgar fu tîrît prin noroi. În noaptea aceea, sienezii au avut un vis frumos: Florența în ruine.

Însă, nu după multă vreme, norocul își întoarce fața de la orașul lupoaicei. Moartea lui Manfred, ultimul dintre Hohenstanfeni, cel care trimisese pe cruzii săi călăreți cu părul blond în ajutorul Sienei, a marcat înfrîngerea ghibelinilor în întreaga Italie. Pentru sienezi cariera fulgerătoare a *florinului* de aur a însemnat și o înfrîngere economică.

În orașul atît de atașat ideii imperiale se produse o răsturnare, guvernarea Celor douăzeci și patru fu înlocuită cu regimul Noveschilor, adică al Celor nouă, aleși dintre negustori cu stare aparținînd partidei ghibelinilor. Timp de aproape opt decenii, începînd cu anul 1277, a dăinuit acest regim — negustoresc în toate privințele — chibzuit, harnic, doritor de pace. Se făcea, într-adevăr, pe atunci, comerț la scară mare. În această vreme se înalță catedrala, Duccio își pictează „Maestà“, iar Ambrogio Lorenzetti descrie într-o amplă frescă deliciile pe care le oferă viața într-o lume bine orînduită.

Dar luptele interne nu încetează. Pe învrăjbiți îi împacă, însă, moartea neagră. O crîncenă epidemie de ciumă, care s-a întins ca o vîlvoare peste întreaga Europă, mistuind o treime din locuitorii ei. Molima a izbucnit în anul 1348, aruncînd o umbră vrăjmașă peste o civilizație înfloritoare. Cercetătorii împart istoria acestei sieneze în două secțiuni : cea de dinainte și cea de după epidemie. „S-a ivit un gol, un hiatus în istorie. Peste tot construcțiile, aflate în plină dezvoltare, au fost oprite“. Alt cercetător adaugă : „Marea epocă a catedralelor și a cruciadelor s-a sfîrșit în putreziciune și groază“.

„...Unii mureau din lipsă de îngrijire iar alții — din prea multă îngrijire... Nici un corp — puternic sau slab — nu s-a dovedit neatins de boală, căci ea a cuprins toate corpurile, chiar și pe cele îngrijite, cu toate mijloacele existente. Dar aspectul cel mai trist al bolii era descurajarea care-i cuprindea pe cei care începeau să se simtă rău (căci, lăsîndu-se îndată pradă descurajării, se dădeau și mai repede bătuți și nu mai rezistau)... iar morții zăceau unii peste alții, în timp ce bolnavii umblau pe drumuri și pe la toate izvoarele, pe jumătate morți, tînjind după apă... Într-adevăr, deoarece boala se arăta mai puternică, oamenii nu mai aveau ce face și, atunci, le erau la fel de indiferente, și cele profane, și cele sfinte. Toate obiceiurile pe care le respectaseră înainte la înmormîntare... erau călcate și fiecare își înmormînta morții cum putea.“

Acesta nu e un fragment din cronicile italiene, ci un crîmpei din „Războiul peloponesiac“ *. Cuvintele lui Tucidide redau însă tot atît de bine atmosfera de groază care domnea la Siena în zilele cînd bîntuia acea epidemie care a răpit orașului trei pătrimi din locuitorii săi.

Căderea regimului Celor nouă a întărit tendințele anarhice în cel mai bîntuit de furie dintre orașele toscane, deasupra căruia mai atîrna și neîntrerupta amenințare produsă de atacurile unor puternici condotieri, precum teribilul John Hawkwood, alias Acuto.

* Versiune românească reprodusă din : *Thucydides — Războiul peloponesiac* ; traducere de N. I. Barbu ; Ed. științifică, București, 1966 (n.tr.).

Schimbările de guvern, cînd sînt dese și violente, provoacă de obicei — și așa s-a întîmplat și la Siena — apariția unor numeroase și învrăjbite fracțiuni politice. Gruparea învingătoare izgonea, de regulă, din oraș pe partizanii facțiunii înfrînte. Mii de emigranți politici, cunoscuți sub numele de *fuoriscitì*, rătăceau, asemeni lui Dante, prin întreaga Italie.

Emigrația își conservă concepțiile politice ; afli, de pildă, cu uimire, că Pandolfo Petrucci, tiran de provincie căruia Siena îi datorează cea din urmă perioadă de stabilitate, era încă adept al partidei Noveschilor la o sută de ani după alungarea acesteia din oraș.

Împreună cu un grup de emigranți, Pandolfo cucerește Siena și-și consolidează poziția de unic stăpînitor, Il Magnifico. Istoricii îi acordă varii aprecieri. Machiavelli îl prețuia mult, pentru că își iubea patria, era prudent, viclean, iar stiletul și otrava le folosea ca pe niște leacuri, adică după necesități și rețetă. Pentru un moment, el a reușit să țină în loc caruselul facțiunilor. Știa de asemenea, să suporte înfrîngerile, ca atunci cînd s-a aflat pentru scurtă vreme în emigrație, expediat de Cesare Borgia, inamicul său de moarte.

În cei cincisprezece ani de domnie a manevrat neîncetat între papalitate, florentini și francezi. A fost, într-adevăr, un mare om ? Cert e că nu se putea măsura cu cei din familia Medici. Era un Magnifico la scara sieneză. În acest oraș, orologiile băteau un refren implacabil : fi-vei provincie.

Nici în descendența sa, el nu i-a egalat pe cei din familia Medici : a avut fii insignifianți, iar din moștenirea pe care o lăsa tirania lui nu s-a ales nimic, căci progeniturile erau niște capete seci, fiind, pe deasupra, și niște lacomi pîngăritori.

Deși veacul al XVI-lea a început bine pentru orașul lupoaicei (Pandolfo Petrucci a murit abia în anul 1512), agonia Sienei era un proces ineluctabil. Înclinarea către împărați nu a fost spre binele republicii. Carol Quintul — și rege al Spaniei — profitînd de tulburările interne, ia în stăpînire orașul, cu scopul declarat de a concilia grupările adverse, instalează un guvernator și, faptă de ocară, construiește *„intra-muros"* o fortăreață

pentru garnizoana spaniolă. Cu ajutorul francezilor, sienezii izbutesc să-i alunge pe spanioli, însă orașul rămîne în stare de asediu. Istoria republicii independente intră în faza ei ultimă, agonică.

O armată florentină se apropie de porțile orașului, cu întăriri primite de la aceiași teribili spanioli ce trezesc peste tot spaimă. Satele din împrejurimi sînt arse, copacii sînt plini de oameni spînzurați. În oraș se află baricadat messer Blaise de Montluc, gascon de origine, sienez prin liberă alegere, figură pitorească de cavaler spilcuit, scandalagiu și afemeiat.

Asediul durează de la începutul anului 1554 pînă în primăvara anului 1555. Cu toată foametea ce bîntuia, apărarea a fost eroică ; ea a continuat chiar și atunci cînd mareșalul Strozzi, aflat la conducerea trupelor franceze ce veneau în sprijinul Sienei, a fost bătut. Femeile luau și ele parte la lupte. Deși de mîncat nu mai rămîneau de-acum decît șobolanii și șoarecii, a fost, totuși, organizat în oraș un carnaval plin de animație. Siena murea cu pompă. În sfîrșit, la 2 aprilie s-a semnat capitularea. În condiții destul de onorabile, dealtfel, pentru că actul cuprindea o clauză conform căreia cei care nu voiau să se supună noii stăpîniri puteau părăsi orașul. Și a început exodul — un lung șir de cetățeni dintre cei mai de seamă, care încărcate cu lucruri și, la urmă, în sunet de tobe și cu drapelele desfășurate, apărătorii orașului. Montluc le-a strigat acestora cu înflăcărare : „Vous êtes dignes d'une immortelle louange". Asemenea cuvinte se spun la o înmormîntare.

Toate acestea, desigur, nu se pot vedea din turn. Însă primăria este așa cum era atunci cînd funcționau acolo Noveschii ; la fel : catedrala în alb și negru, bisericile, clopotnițele, palatele, apărînd ca mari pietre întunecate în revărsarea de case etajate, rețeaua de străzi înguste înfășurînd trei coline și îndesîndu-se în jurul lui Il Campo ca niște riduri în jurul unui ochi deschis. Se pot vedea, de asemeni, porțile, ori zidurile ce nu încing orașul pe măsură, ci atîrnă în jurul lui ca brîul unui om burduhos care s-a sfrijit în ultima vreme.

În timpurile de glorie, Siena număra de două ori mai mulți locuitori decît în prezent.

Dincolo de ziduri, peisajul toscan :

...Albe, învălurite dîre de fum din vetre de păstori
Înmărmuresc deasupra flăcărilor. Nu se mai știe : ori
S-au coborît — printre coline violete —, argintii, senini,
Îngeri porniți să scuture uleiul din măslini,
Ori...

(*Jarosław Iwaszkiewicz*)

Credeam, înainte vreme, că vechii maeștri se țineau departe de realitate și că pictau peisajul ca pe un decor de operă. Știu acum că ei înfățișau un peisaj cum nu se poate mai autentic, desigur sintetic — adică asemeni multor priveliști toscane —, însă prin aceasta, probabil, încă mai adevărat. Este un peisaj în mișcare — panta de smarald tăiată triunghiular se ridică grăbit, apoi, se rupe brusc și, dintr-o parte, zvîcnește pe neașteptate asemeni unui iepure, un mic deal ce dă să se împiedice în povîrnișul acoperit cu tufe de viță ; în dreapta, o pădurice de măslini : pomii sînt argintii, răsuciți, s-ar crede că acolo bîntuie furtuna ; în partea stîngă, frunzișul neclintit, sumbru al chiparoșilor.

Mezzogiorno — amiază. Soarele usucă pămîntul și arde țestele. Se închid, cu pocnet, ferestre. Deasupra pietrelor joacă micile flăcări albe ale arșiței.

Fac un rapid bilanț din care rezultă că am doar de o cafea și de puțină pîine cu șuncă. Dealtminteri, la amiază nici nu prea poți mînca. Seara, în schimb, voi putea aranja o mică orgie gastronomică.

Intrarea în cafenea se face printr-un antreu întunecat, cu boltă joasă. În loc de ușă : șiraguri de mărgele din lemn care, atinse, produc un foșnet plăcut. Patronul mă salută cu deosebită cordialitate, s-ar crede că am fost cîndva colegi de clasă. Minunata, aromitoarea cafea numită „*cappuccino*" îți umple capul de lumină și îți îndepărtează oboseala din mădulare. Patronul povestește mereu ceva, o istorie foarte complicată, bogat împănată cu cifre. Nu-l înțeleg prea bine, însă îl ascult plin de desfătare, deși relatarea descrie poate ruina sa materială. E dificil, totuși, să sesizezi o dramă ce s-ar

desfășura dincolo de clinchetul copilăresc al acelor *diciotto, cinque cinquanta, settanta*.

E vremea să mă întorc la Palazzo Publico, de astădată pentru a-i pătrunde interiorul. La primul cat, două săli imense — „de la Mappemonde" și sala Păcii (sau a Celor nouă). Cele mai frumoase dintre frescele sieneze le împodobesc pereții. Autorul celor aflate aici, în sala de la Mappemonde, este Simone Martini. La stînga intrării : „Maestà", prima lucrare cunoscută a lui Martini care trebuie să fi făcut, fulgerător, carieră artistică în orașul său natal, de vreme ce i s-a încredințat o astfel de sarcină plină de răspundere la vîrsta de abia treizeci de ani. Lucrarea poartă o dată : iunie, anul 1315. Martini și ucenicii săi au terminat pictarea acestei „Maesta" abia șapte ani mai tîrziu.

În ciuda numeroaselor vătămări, fresca produce o foarte puternică impresie. Creată la numai cinci ani după „Maestà" a lui Duccio, este cu totul diferită ca stil. Cei dintîi ani din Trecento constituie un adevărat promontoriu de epoci și stiluri. Lucrarea lui Martini frapează prin libertatea tratării tematice, prin lirica delicatețe a gesturilor. Maria este așezată pe un tron gotic, prezentînd o arhitectonică ajurată, ce nu amintește întru nimic masivele edificii — construite parcă din beton — ale tronurilor lui Duccio, sau — într-o epocă timpurie — ale lui Giotto (cel puțin cele care se află la Uffizi). Cele două sfinte aflate în apropierea Mariei își țin mîinile la piept, într-un gest oarecum familiar, dar exprimînd o profundă venerație. Îngerii nu au de fel aspectul unor statui colorate ; ei sînt mișcați de linia blîndă a desenului, asemeni unor copaci înfiorați de o adiere de vînt. Cei care îngenunchează la picioarele Mariei îi oferă nu niște simboluri inerte, ci flori, iar ea le primește asemeni unei castelane ce ar primi omagiul unor trubaduri. Deasupra capetelor lor se desfășoară un baldachin ușor, ca un scul de mătase. Aurul și sineala s-au coșcovit de umezeală, însă tonalitatea acestui concert rămîne pură, asemeni sunetului îndepărtat al unui clavecin.

Pe peretele din față, un excelent tablou ecvestru, reprezentîndu-l pe condotierul Guidoriccio da Fogliano.

Tabloul este de o factură atît de diferită de aceea a marii „Maestà", încît pînă și istoricii de artă au remarcat această deosebire. Pictat cu paisprezece ani mai tîrziu, tabloul e parcă o contestare a liricei și celestei „Maestà".

Un bărbat în puterea vîrstei, îndesat, cu o față comună, cu mîinile încordate energic, străbate călare o cîmpie nudă, decolorată. Poartă peste armură un veston cafeniu, decorat cu motive triunghiulare, de culoarea castanei coapte. Cu același material este acoperit și masivul său cal. Călăreț și animal alcătuiesc un singur trup și, deși calul merge la pas, emană o forță și o energie ieșite din comun. Chiar dacă în cronici nu s-ar fi spus nimic despre atrocitățile condotierilor, acest tablou ar fi un document plauzibil. Priveliștea din jur e netedă, ca-n bătătură. Nici urmă de copac, nici fir de iarbă, numai nuielele nude ale unor palisade și florile debile ale unor însemne marțiale. În dreapta și în stînga, pe culmile a două coline, uscățivul profil arhitectonic al unor castele. Cel din stînga e Monte Massi, al cărui castelan s-a răzvrătit împotriva Sienei. Nu încape îndoială, Guidoriccio va sparge aceste ziduri, va nărui turnurile.

În „Sala Păcii" se găsește „Alegoria stăpînirilor bune și rele", pictată, între anii 1336 și 1339, de Ambrogio Lorenzetti, cea mai mare (ca suprafață) dintre frescele medievale dedicate treburilor pămîntești. Ambrogio (a avut și un frate, Pietro, de asemenea un pictor strălucit; amîndoi au murit de ciumă neagră) a fost cel de al treilea (după Duccio și Martini) mare pictor sienez din Trecento. Știu că se cuvine să rămîn încîntat de această frescă, însă iluminarea e proastă, culorile sînt șterse, cel puțin „Guvernările rele" abia de se mai pot descifra. Șocul l-am resimțit abia atunci cînd cercetam cartea lui Enzo Carli despre primitivii sienezi. Peste palida impresie estetică primită nemijlocit s-a suprapus atunci una nouă, provocată de intervențiile fotografului. Umilitoare situație!

Am avut ocazia să citesc, mai tîrziu, cu oarecare satisfacție, că valoarea frescei „Bunele și Relele guvernări" se află în discuție. Berenson (înflăcărat susținător

al Florenței și, deci, guelf) strîmbă din nas și zice că tema l-a depășit pe autor, că artistul nu a izbutit defel să-și exprime ideea pictural și, în consecință, a trebuit să se servească de inscripții, adică de niște mijloace ajutătoare nedemne de un plastician. Enzo Carli (conservator — șef la Siena, și, în consecință, ghibelin în vederile sale), pledează în favoarea lucrării, subliniind valorile ei istorice și compoziționale. Eroul frescei nu este un om, nici chiar un oraș, ci o civilizație ; o summa picturală și, în același timp, o epopee. Nu e, așadar, de mirare că lucrarea a căzut pradă furnicilor savante. Valorile ei estetice se pierd în avalanșa de contribuții istorice, filosofice, iconografice.

Fresca e plină de detalii excepționale : un acoperiș înclinat, de ardezie, o fereastră deschisă, tăiată în două de umbră. La fereastră, o colivie (cu un sticlete) și capul unei slujnice curioase. Culori pure și clar definite, de la un galben de nuanța nisipului, prin carminul fierbinte și prin bronzuri, către negrul cald al interioarelor profunde. Masivul peisaj citadin, căruia claritatea îi dă un caracter aproape fantasmagoric, trece într-un peisaj rustic, pentru întîia oară pictat cu o asemenea amploare și cu o atît de sensibilă preocupare pentru amănunte. În același timp, Lorenzetti construiește spațiul într-un mod cu totul nou. Acesta nu mai este constituit de abstractul văzduh auriu al lui Duccio, nici de perspectiva rațională a lui Giotto. Lorenzetti, cum a remarcat cu deplin temei un estetician, introduce o perspectivă cartografică. Observatorul nu rămîne — nemișcat — într-un singur punct, el vede planurile îndepărtate cu aceeași claritate și precizie, cuprinde, într-o privire de vultur, calda, unduitoarea materie pămînteană.

Ieșind mașinal pe scări am dat de Sala numită Monumentală. Denumire întru totul potrivită, căci pereții ei poartă mîzgăleala unor *kitsch*-uri cu adevărat monumentale — à la Henryk Siemiradzki, înfățișîndu-l pe regele Victor Emanuel în diverse poziții. Arta oficială a secolului al XIX-lea are peste tot același efect îngrozitor. Cît se poate de repede — la aer!

Soarele aruncă umbre prelungi. Asfințitul mai pune încă foc caselor din cărămidă. Pe strada principală,

via di Città, se desfășoară un ceremonial cotidian — *„passeggiata.“*

Dacă aș spune că este vorba de o promenadă, nu aș aduce nici un fel de clarificare. În oricare dintre orașele italiene există cîte o asemenea stradă, care se umple, spre seară, de o mulțime de oameni ce se plimbă, o oră, două, înainte și înapoi, pe o întindere mică. Totul amintește de o repetiție cu figuranți într-un spectacol de operă de proporții monstruoase. Vîrstnicii își dovedesc vitalitatea și-și verifică diplomele : *„Buona sera, dottore“*, *„Buona sera, avvocato“*. Fetele și băieții merg răzlețiți și se înțeleg doar din priviri. Astfel se fac ochii mari, întunecați, expresivi, astfel declamă ei sonete de dragoste, lansează flăcări, fac plîngeri, aruncă blesteme.

La Siena am venit de la Neapole, iar de la Neapole am adus gustul pentru *pizza*. E un fel de mîncare care se acordă perfect cu vinul. Vorbind cu aproximație, în linii mari, *pizza* este o plăcintă garnisită cu bucățele de roșii, ceapă, mici fileuri de anșoa, măsline. Există o mulțime de soiuri, de la distinsa *„capriziosa“* pînă la cea populară, care se coace pe foi de tablă imense și se vinde cu porția.

Am mîncat deja două asemenea porții și o comand și pe a treia. Patroana micii *„trattoria“* este vizibil mișcată. Îmi spune că sînt *„gentile“*. Mă întreabă apoi de naționalitate și, aflînd că sînt *„Polacco“*, strigă cu neprefăcut entuziasm : bravo ! Își strigă, de asemenea — ca martori ai acestui istoric eveniment — soțul adormit și fiica grasă. Împreună confirmă că polonezii sînt *„molto gentile e inteligenti“*. Încă puțin și va trebui să dansez o ficiorească exotică și să cînt vreo arie de flașnetă. Pe neașteptate patroana mă întreabă, există în Polonia divorțuri ? Mint că nu există, și acum valul exaltărilor îmi trece peste creștet.

În Piazza del Campo : *„luna plena“*. Formele încremenesc. Între cer și pămînt — o coardă întinsă. O asemenea clipă îți dă senzația dureros de acută a unei eternități înmărmurite. Vocile se sting. Văzduhul se face de sticlă. Rămînem astfel cu toții fixați pentru vecie : eu — ducînd paharul de vin la gură, fata — potrivindu-și părul la fereastră, bătrînul — vînzînd ilustrate sub reverber, și, tot așa, piața, palatul și Siena. Se va învîrti pămîntul cu mine, o piesă fără însemnătate, de nimeni privită, din cosmicul muzeu al figurilor de ceară.

2

Astăzi abia am descoperit cine a fost cu adevărat Duccio, pictor enigmatic a cărui dată a nașterii este incertă și despre care se mai cunosc puține lucruri dincolo de faptul că a murit încărcat de slavă și de datorii. Opera lui principală, „Maestà“, era dusă la restaurare. La Museo dell'Opera del Duomo stau ca înaintea unui vitraliu aurit, în fața panoului format din cele treizeci și șase de picturi care formează un *„in verso“* al marii „Maestà“. Sala, destul de mică și întunecoasă, e inundată, totuși, de un izvor de lumină. Strălucirea acestei lucrări este atît de neobișnuită, încît, de ar fi coborît și într-o hrubă, tabloul ar lumina asemeni unei stele.

Duccio se născuse înaintea lui Giotto, însă diferența de vîrstă dintre acești doi maeștri, ale căror opere le resimțim ca despărțite de veacuri, nu era nici măcar aceea a unei generații. Amîndoi au ucenicit, probabil, la Cimabue. Cele trei mari Madone de la Uffizi — a lui Cimabue, a lui Duccio și a lui Giotto — sînt, cu toate deosebirile dintre ele, roade grele și coapte din arborele bizantin. Carierele celor doi posibili colegi au avut o dezvoltare fundamental diferită, pe cît de diferite le erau și temperamentele.

Întreprinzătorul Giotto se agită mereu între Roma, Assisi, Padova și Florența. Duccio nu-și părăsește aproape niciodată orașul natal. Pe cel dintîi ni-l putem lesne închipui într-o tavernă populară, dînd zdravăn de dușcă vinul roșu și rupînd cu degetele-i puternice din carnea grasă, după ce, doar cu o clipă înainte, pictase nimburile de deasupra capetelor unor sfinți. Pe celălalt, firav, ascetic, îl regăsim învăluit într-o mantie ponosită, întîrziind în lungi plimbări singuratice, cel mai ades în partea de

nord a orașului, înspre puținul pustiu sienez, populat numai de eremiți aspri, uscați ca niște vreascuri.

Doar în manualele asexuate de istorie a artei acești doi pictori pot fi tratați în același fel. Criticul cu gusturi riguros definite trebuie să facă o alegere. Berenson vorbește cu justețe despre Duccio atunci cînd îl numește ultimul mare artist al antichității. „Bătrînii săi sînt, în linie directă, ultimii descendenți ai filosofilor alexandrini ; îngerii — sînt duhuri protectoare și zeițe romane ale victoriei ; diavolul — este un silen." Savantul american subliniază, cu drept cuvînt, la sienez darul compoziției dramatice. „Trădarea lui Iuda" : „În primul plan, în centrul tabloului, figura imobilă a lui Christ. Un Iuda uscățiv și sprinten îl prinde în brațe... soldații îi înconjoară într-un cerc strîns ; în vreme ce, în stînga, un sfînt Petru violent se repede la unul din ostașii din gardă... restul discipolilor se risipește în grabă." Să adăugăm că deasupra capetelor apostolilor fugari se cască o crăpătură stîncoasă, asemeni unui fulger negru. Duccio face să se cutremure și pietrele. Tabloul e compus din două mase compacte, cu sens compozițional și dramatic evident. Nu e cu putință ca cineva să nu înțeleagă ce se petrece.

În pofida valorilor decorative, a excelentei materii picturale și a profunzimii ideilor acestui Sofocle creștin, Duccio nu e învrednicit de Berenson cu calificativul „geniu". În cazul nici unui alt maestru nu se dezvăluie cu atîta stridență gustul de veacul al nouăsprezecelea al acestui florentin american și insuficiența criteriilor sale estetice. Berenson pretindea artei să intoneze elogiul vieții și al lumii materiale. Dorea ca aria să fie cîntată sonor și nu lua, pur și simplu, în seamă modulațiile mai subtile. Aprecia valorile palpabile, expresia formelor, mișcarea, și îi preamărea pe maeștrii la care observa o nouă concepție a volumelor. Astfel l-a ridicat pe Giotto deasupra lui Duccio. Azi, nu fără ajutorul picturii contemporane (da, chiar așa !), sîntem înclinați să corectăm această apreciere.

Berenson era un vlăstar al veacului, care punea progresul la mare preț : trebuia, era necesar ca „bizantinul" Duccio să fie întrecut de „renascentistul" Giotto.

Însă eminentul savant a scăpat din vedere cel puțin două chestiuni esențiale. Ca artist, Duccio nu era dintre cei care fac strălucite descoperiri. Rolul celor ca el este de a crea noi sinteze. Se întîmplă adeseori ca importanța creatorilor din această a doua categorie să nu fie apreciată cum se cuvine, fiindcă ei nu se disting prin expresivitate. Pentru a-i remarca, se cere o mai îndelungă familiarizare cu epoca, cu fundalul artei lor. După cum au relevat cu justețe cercetătorii mai noi, în opera marelui sienez s-a înfăptuit o sinteză între două mari culturi contrastante ; de o parte, aceea a neoelenismului bizantin — cu hieratismul și antinaturalismul său — de altă parte, cultura vest-europeană, mai precis a goticului francez, cu exaltarea, înclinația pentru dramă și naturalismul său.

Giotto deschide calea unei renăscute succesiuni a romanilor, care, totuși, în artă, nu aduseseră mari valori. A-i lega numele de Renaștere nu înseamnă a comite o eroare de cronologie, deși el își desăvîrșea lucrarea cu două secole înaintea descoperirii Americii. Pictura europeană de după el — și se pare că nimeni nu a spus acest lucru cu glas tare — pierde legătura cu imensele teritorii ale unor culturi moarte, europene și asiatice, devenind o mare, însă locală, aventură. Li se dă drumul monștrilor naturalismului. E întreruptă legătura cu marile fluvii ale omenirii : Nilul, Tigrul, Eufratul.

Deși evident fermecat de miniaturile școlii din Paris, Duccio se retrage în adîncuri, înspre izvoarele culturilor. El nu este, ca Giotto, descoperitorul unor noi teritorii, ci exploratorul unor insule scufundate.

De toate acestea mi-am dat seama cu mult mai tîrziu. Deocamdată, rămăsesem mut în fața acelui panou, ca în fața unui vitraliu aurit, în care este povestită viața lui Iisus Hristos și a Mariei. Au rămas la Siena patruzeci și cinci de scene, paisprezece au fost sustrase de colecționarii din lumea nouă și veche.

Iradiația operei are o uriașă intensitate și în primul moment îmi explic acest fapt prin impulsul dat de fondul auriu care, poate și din pricina unei rele conservări, a plesniturilor, a verniului vătămat, nu e nicăieri rigid

și omogen asemeni unei plăci de metal, ci are adîncimile, undele, valurile sale, ținuturi temperate și fierbinți, învăluite în vegetație verde și în roșu-cinabru. Pentru ca celelalte culori să nu se topească în acest fond de aur, trebuie să li se dea o intensitate suprafirească. Frunzele copacilor sînt asemeni unor pietricele de safir, blana asinului, în scena fugii în Egipt, este asemeni granitului cenușiu, iar zăpada de pe stîncile goale, retezate, este asemeni unei mase compacte de perle. Pictura din Duocento avea ceva din arta mozaicului, petele de culoare erau încrustate în suprafață, aveau duritatea alabastrului, a pietrelor scumpe, a fildeșului. (Abia mai tîrziu materia picturală a început să capete moliciune : la venețieni, ea se făcuse sculuri de mătase, de brocart, de muselină ; la impresioniști, era abia un abur colorat.) Gama de culori este amplă și înflorată ; pentru a găsi un echivalent demn de ea, Focillon cercetează dincolo de fruntariile Bizanțului și evocă mărturia grădinilor și a miniaturilor persane.

Dacă pictorilor bizantini li se reproșează disprețul pentru amănunt (ceea ce pentru unii înseamnă lipsă de realism), acest reproș nu i se poate face lui Duccio, care avea un extraordinar simț al detaliului. „În „Nunta din Cana" peștii din tăvi — cei întregi încă și cei din care au rămas doar resturi — sînt foarte concreți. Maestrul nu se sfiește să introducă episoade ce destramă schema iconografică moștenită : scena „Intrării lui Iisus în Ierusalim" este privită de niște ștrengari din tribuna verde a pomilor. Tabloul meu preferat este „Spălarea picioarelor". E excelent ca model pentru operațiile cu grupuri de oameni. Tinerii regizori ar trebui să facă un stagiu pentru a învăța de la Duccio, și nici celor în vîrstă nu le-ar strica. Tablourile marelui sienez pot fi jucate ; și este cu totul de neînțeles faptul că în școlile de actorie se face atît de puțin uz de analiza gestului ; nu e de mirare că apoi, pe scenă, se întîmplă să vezi prinții jucați ca niște precupeți.

În „Spălarea picioarelor" Duccio conduce acțiunea ca un tragic grec, operînd cu numai doi actori ; în spate este corul, care comentează evenimentele. Jumătate din apostoli îl privesc cu venerație pe Iisus, jumătatea cealaltă cu dezaprobare ; nu prea sînt încîntați, se vede, de acest act de umilință al învățătorului. Detaliul care trezește în mine o încîntare neistovită îl reprezintă trei sandale negre : două sînt puse chiar lîngă hîrdăul cu apă, una din ele — mai sus, pe podiumul pe care stau apostolii. Ele se desprind cu putere din fondul trandafiriu al pardoselii, iar formularea „sînt puse" nu reflectă esența lucrurilor. Din întreaga scenă, ele sînt poate cele mai pline de viață, așezarea lor în diagonală și curelușele desfăcute în lături sugerează o spaimă de mic animal rozător. Neliniștea sandalelor contrastează cu palidul abandon al draperiei strînse, atîrnînd funest deasupra capetelor apostolilor ca o pînză de giulgiu.

După Duccio nu se cade să mai privești nimic, pentru ca să păstrezi cît mai mult în priviri strălucirea capodoperei. Contemporanii maestrului au apreciat-o după merit. Instalarea marii „Maestà" în catedrală, în anul 1381, a prilejuit una dintre primele manifestații populare, despre care ne-au rămas descrieri, întru cinstirea unei opere de artă.

„În ziua în care (icoana) a fost dusă spre Dom, prăvăliile fură închise. Episcopul rîndui o procesiune solemnă, însoțită de cei nouă Signori, de toți dregătorii orașului și de o mare mulțime de clerici și de credincioși. Unul după altul, purtînd lumînări aprinse în mîini, orășenii grăbeau să ocupe un loc cît mai apropiat de icoană, iar în spatele lor, cu mare evlavie, veneau femeile și copiii. Și mergînd astfel înspre Dom, făcură înconjurul pieții, după cum era obiceiul, și toate clopotele băteau cu bucurie mare întru cinstirea vestitei icoane... Icoana aceasta a zugrăvit-o Duccio di Nicolo, pictor stînd cu locuința în casa familiei Muciatti, lîngă poarta Stalloreggi. Și ziua întreagă și-o petrecură cu toții în rugăciuni și făcură multe daruri săracilor, închinîndu-se lui Dumnezeu și Maicii Domnului, care mărturisește pentru noi, și rugînd-o ca în marea ei milostivire să ne păzească de toate relele și nenorocirile și să oprească mîna celor ce sînt vicleni ori vrăjmași Sienei."

Într-adevăr, după Duccio nu simți defel nevoia să mai privești altceva. Nici chiar „Cele trei grații", copie după Praxiteles, nu te mai pot reține în muzeu. Traversînd

piața înfierbîntată, trec în mare grabă aținîndu-mă pe partea umbrită din via del Capitano, apoi pe aceea din via del Stalloreggi. Arșița e insuportabilă, iar mie, celui care cu o clipă înainte se înălța pe aripile unui extaz estetic, îmi vine acum să afurisesc cu năduf muzeele, monumentele și lumina soarelui.

În fine, o *trattoria*, care are o înfățișare modestă și nu se numește nici „Excelsior", nici „Continentale". E aici o răcoare plăcută de pivniță, miroase a vin acidulat, a ceapă și a untdelemn fierbinte. Pentru început, comand niște *spaghetti*. Felul acesta de mîncare se dă, precum se știe, ca *entrée*, constituie așadar o introducere la prînzul propriu-zis. Francezii încep cu gustări excitante. Italienii procedează mai sănătos, în acord cu natura excelentei lor bucătării, care este țărănească, solidă și hrănitoare. Filosofia gustului în peninsulă constă în aceea că mai întîi se cuvine a-ți astîmpăra foamea, cît mai repede cu putință, abia apoi vine gîndul provocării unor senzații gustative delicioase. Dealtminteri veritabilele macaroane italienești sînt minunate; se mănîncă potrivit de tari, drese cu un sos picant, presărate cu parmezan, obligatoriu înfășurate pe furculiță, ceea ce conferă prînzului un anume caracter ritual. Se dă apoi, de obicei, o bucată de carne de vacă, prăjită, condimentată cu piper, asortată cu un sfert de roșie și cu foi de salată. Ca desert, o piersică mare, coaptă, rece — toate acestea, stropite cu vin nou de prin părțile locului, care se bea, vîrtos, în pahare de apă, nu în degetare făloase, netoate, puse pe un picior de sticlă.

Amiaza trebuie așteptată la umbră. Cumpăr un exemplar din „*Il Messaggero*" cu o mare fotografie a lui Chessman pe prima pagină. Așadar, a fost să fie, totuși? Fotografia înregistrează un moment istoric — Chessman își fumează ultima țigară. În colțul buzelor, pe acest chip plin de urîțenie, de cinism și de suferință, mai mocnește acum doar chiștocul.

Trebuie să fi ațipit o vreme, fiindcă aerul, pînă acum alb, e de culoarea ambrei pale, iar arșița se despică înspre înălțimi. Stau pe o băncuță de piatră, lîngă zidul Spitalului Santa Maria della Scala, în fața catedralei. În jurul meu, oameni care au venit să-și viziteze rudele

împart între ei vești despre starea sănătății acestora. Gesturi nervoase și înduioșătoare, mici damigene cu fierturi și sucuri, acoperite cu cîte un petec de pînză. Dinspre poarta larg deschisă a spitalului — un suflu cu miros de formol zbucnește de-a dreptul spre Il Duomo.

Catedrala se înalță în cel mai ridicat loc deschis al orașului și este la fel cu stema lui alb-neagră ridicată în tării și cu un cîntec care se avîntă și recade, într-o cascadă de sculpturi, arcuri azurii și stele de aur. În partea stîngă, frumosul turn, asemeni suliței rezemate în văzduh a unui arhanghel.

Nu se cuvine să cedăm terorii instituite de călăuze, ci să ne uităm la această construcție, de bună seamă una dintre cele mai frumoase din lume, cu o privire cît de cît critică. După cele dintîi momente de buimăceală și de încîntare, desigur. Nu trebuie să ne refuzăm, defel, această plăcere, dealtfel realizatorii fațadei, și, printre ei, Giovanni Pisano, au făcut totul pentru a ne menține într-o stare de febrilitate estetică.

Istoricii artei cad, în general, de acord în afirmația că Domul din Siena este cea mai deplin realizată construcție gotică a Italiei. Francezii spun însă, cu ironie și cu un fel de indignare rău camuflată, că stilul lor — goticul —, transplantat în Peninsula Apeninică, nu e altceva decît stilul romanic căruia i s-a adăugat bolta cu încrucișări de ogive.

Cele trei portale sînt încununate de arcuri în plin cintru, iar timpanele, lipsite de sculpturi, sînt în fapt romanice. Lupta dintre cerc și triunghi rămîne nedecisă, iar imensa rozetă, „o, omega, a ochiului său rază violetă", sună în desișul de detalii decorative ca o puternică voce de gong pe fondul unui acompaniament de fluiere, flaute și clopoței. Apostoli ai unui gotic sever, călugării cistercieni din învecinatul San Galgano (e fapt cunoscut că unul din ei conducea, în anul 1257, lucrările de construcție ale catedralei, la unsprezece ani, adică, după începerea acestora) au configurat mai degrabă planul decît decorarea ei. Are dreptate Pierre du Colombier atunci cînd ne propune să ne ducem mîna la ochi și să împărțim Domul în două jumătăți, de-a lungul cornișei întinse, pe deasupra timpanelor. Într-adevăr, cele

două părți, de sus și de jos, nu se prea armonizează între ele. Ai impresia că pe o calmă temelie romanică a fost dispusă o complicată piesă rătăcită, împreunînd cu de-a sila arhitectura cu un relicvariu.

În apărarea Domului sienez se pot aduce multe argumente. De cea mai mare importanță e faptul că fațada și-a dobîndit înfățișarea în decurs de veacuri, iar renovatorii din secolul al nouăsprezecelea au lucrat stăruitor la diminuarea acestei capodopere.

Ceea ce nu face să pălească de fel intensa senzație de surpriză pe care o are cel ce și-a format gustul pentru gotic în contact cu catedralele din Ile-de-France. Din fericire, receptările în cultură nu se produc conform normelor impuse copiilor fotografice.

Strîng puțin din ochi ca să-mi aduc aminte de Chartres. Revăd zborul steiurilor cenușii de gresie. Deschid ochii și văd Domul sienez, un nor de porumbei scînteind multicolor în soare, un zbor fluctuant, rotitor și oarecum încîlcit.

Interiorul e tot atît de surprinzător. Nu avem aici — ca în cazul catedralei din Orvieto, construită cu o jumătate de veac mai tîrziu — o bazilică acoperită cu un plafon, planul este unul cistercian. Corul este tăiat drept, pereții navei nu prezintă triforium. Elementul cu care te deprinzi mai anevoie în goticul italian este cupola. Dealtminteri cea a catedralei din Siena nu e prea izbutită ; mai ales dacă o privești din afară, îi percepi cu greu destinația. Din interior, lucrurile se prezintă altfel. În transept, cupola e sprijinită pe șase coloane. O privire din nava laterală dezvăluie un uimitor joc de întretăiere a planurilor și perspectivelor — ca un ecou îndepărtat al Ravennei.

Puriștii estetici se frîng de indignare cînd cercetează planul Domului sienez. Cum e posibil — spun ei — să combini planul centrat cu un plan de bazilică ? E o eroare — șuieră retorii arhitecți.

Nu doar din pricina brîurilor alb-negre din piatră, interiorul catedralei este deosebit de expresiv. Fapt resimțit din plin de romantici. Lucrînd la *Parsifal*, Wagner îl ruga pe pictorul Jankowski să-i trimită schițe

după catedrala sieneză. În imaginația compozitorului, biserica aceasta închipuia ceva din templul ideal al Graalului.

În ce constă esența goticului ? Funcționează aici o normă de tehnică a construcției, i se adaugă un stil, și, deci, o normă estetică ? Cum să interpretezi în acest caz precumpănirea liniilor orizontale și a arcadelor cu arcuri în plin cintru ? În plus, mai jos, îți pironește privirile spre pămînt și pavimentul catedralei, rod al muncii excepționale desfășurate de numeroși artiști în decurs de aproape două secole : o suprafață de trei sute de metri pătrați, pe care poți urmări încă o dată evoluția artelor, de la linearismul unui Domenico di Niccolo pînă la maniera picturală în care Domenico Beccafumi trata piatra.

Luînd-o spre dreapta, dincolo de tulpinile de mesteacăn ale coloanelor alb-negre, ajungem la Biblioteca Piccolomini. E unul din tezaurele artistice sieneze, fapt pe care-l pot lesne observa chiar cei indiferenți din punct de vedere estetic, căci, la intrare, doi cerberi încasează o taxă de acces suplimentară. „Libreria" cuprinde splendide manuscrise cu anluminuri precum și zece fresce înfățișînd viața lui Aeneas Sylvius Piccolomini, cunoscut mai tîrziu ca Pius al II-lea. Mai demult se afla aici și grupul „Celor trei grații", însă unul dintre părinții duhovnici, scandalizat de fermecătoarea lor goliciune, le-a expediat la muzeu.

Aeneas Piccolomini este unul dintre cele mai simpatice personaje ale Renașterii italiene. Umanist, poet, diplomat, autor de comedii ușoare și de disertații latine. Scria, după cum era pe atunci la modă, mai despre toate : despre natura calului și despre Homer. Portretele au conservat trăsăturile plăcute ale acestui vlăstar al aristocrației sieneze, iubitor al lui Vergiliu, al naturii și al femeilor. A scris ceva, în gen anti-Castiglione, „Despre mizera viață a curtenilor" : „Prînzurile nu se servesc niciodată la vremea cuvenită, iar după ele veșnic bolești... vinul e acru... Din spirit de economie, prinții poruncesc curtenilor să se adape cu bere. Cupa, pe care servitorii o spală o dată pe an, trece pe rînd pe la toți comesenii, aceștia fiind unul mai dez-

gustător decît altul... la curte, filosofii și înțelepții sînt disprețuiți..." Întru justificarea acestei mizantropii, să adăugăm că Aeneas petrecea astfel nu la Urbino, ci la o curte nordică, în Germania.

După o tinerețe mult furtunoasă și puțin pilduitoare, primește consacrarea tîrziu, în al patruzeci și unulea an al vieții. Se leapădă, în mod exemplar, de propriile sale excese, printre care și romanul libertin *Istoria celor doi îndrăgostiți*, pentru care însă pînă și biografii cu frica lui Dumnezeu sînt înclinați să-l ierte, luînd în considerare că volumul conține nespus de interesantele detalii documentare asupra moravurilor epocii. Oricum, din clipa în care a îmbrăcat veșmîntul de purpură, Aeneas a vorbit cu dezgust despre această lucrare, numind-o *Due Dementi*.

Era un om al vremurilor noi ce moștenise de la tatul său roman setea de glorie. Vru să îndrepte o nedreptate a sorții care, printr-o greșeală, îi hărăzise ca loc de naștere un foarte neinsemnat tîrgușor, Corsignano. Schimbă numele tîrgului în Pienza și, în decurs de patru ani, ridică în aceste lăturalnice locuri, grație eminentului arhitect Rosselino și colaborării unor cardinali ce se grăbeau să-i cîștige bunăvoința, o minunată catedrală, palate și case în stil renascentist. Nu au lipsit nici poeții care să cînte în ghiers antic închipuirile papei. Odată cu moartea lui Pius al II-lea, viața s-a retras din Pienza. A rămas în locu-i un costisitor lapidariu. Un oraș pustiu cu morala la urmă.

Pentru a imortaliza această excepțională figură, cardinalul Francesco Piccolomini, nepot al lui Pius al II-lea, a comandat unui meșter din Umbria o serie de zece fresce care să înfățișeze scene din viața eminentului său unchi. Autorul acestor fresce este Pinturicchio.

Excelent narator, „*never pedantic and never profound*", el a pictat pereții Bibliotecii, la vîrsta de cincizeci de ani, ca un artist ajuns la deplină maturitate. Se bucura pe atunci de o nemaipomenită prețuire, dovadă fiind faptul că, împreună cu Perugino, a fost timp de mulți ani pictor papal. Iată opinia unuia din mecenații contemporani : „Perugino este cel mai de seamă maestru al picturii din Italia și, în afară de Pinturicchio,

elevul său, nici un artist nu merită un calificativ mai onorabil". Istoricii de artă din zilele noastre au avut față de el o atitudine mai exigentă ; ei îl trec, poate pe drept, în grupul acelor plini de știință, de talente și de farmec maeștri din Quattrocento pe care soarta i-a dăruit cu elevi geniali. Din înălțimea operei lui Leonardo, Verocchio apare micșorat ; Ghirlandaio a rămas în umbra viziunii lui Michelangelo ; Rafael apare ca perfecta împlinire a premiselor lui Perugino și Pinturicchio.

Se pot face multe observații critice despre aceste fresce, aflate dealtfel într-o perfectă stare (probabil pentru că nu s-au preocupat de ele restauratorii), însă acest fapt nu scade cu nimic din farmecul cu care ele te cotropesc. Pînă și Berenson, care îl aruncă pe Pinturicchio în infernul povestitorilor și al decoratorilor — dealtminteri într-o excelentă companie, constituită din Duccio, Piero della Francesca și Rafael —, nu poate rezista poveștii sale vrăjite despre vestitul umanist Aeneas Sylvius Piccolomini :

„Aceste fresce, neizbutite aproape din orice punct de vedere, sînt cel puțin capodopere de decorație arhitecturală. Și cum a transformat Pinturicchio modesta sală a Bibliotecii ! Sub bolta delicat împodobită cu mici medalioane, un șir de puternice arcade se deschide larg înspre un orizont romantic. Avem senzația că ne aflăm sub un portic, înconjurați de toate splendorile deliciilor, și ale artei, și, în același timp, într-un spațiu deschis ; nu este vorba însă de un spațiu inform, ci de o imensitate strunită și ritmată, grație arcurilor care o cuprind... Fără îndoială, în acest cadru fermecător se desfășoară procesiuni și ceremonii îndeajuns de stridente și de lipsite de majestate. Dar întîmpinăm această reprezentație zgomotoasă ca pe o fanfară militară, într-o dimineață de primăvară, cînd sîngele ni se răscolește în vine".

Pinturicchio este asemeni unui compozitor despre care s-ar spune că, desigur, nu invenția este partea lui cea mai tare, are însă o ureche muzicală perfectă și posedă o desăvîrșită cunoaștere a instrumentelor de care se servește. Planurile, perspectivele multiple, arhitectura și peisajul formează la el un univers armonios,

perfect închis în sine. În fresca în care Aeneas Sylvius Piccolomini este reprezentat primind, din mîinile lui Friedrich al III-lea, cununa ce-i încoronează pe poeți, planul întîi este populat de un șir de personaje dispuse în jurul tronului. Privirea e condusă apoi cu repeziciune pe scările largi ce fixează orizontul, pe temelia căruia se sprijină o arhitectură ajurată, luxoasă încununare a compoziției. Printre arcade, ca prin lentilele măritoare ale unui lornion, se poate vedea, modelat cu precizie, un îndepărtat peisaj cu arbori penați, tufișuri globulare, poteci și ierburi.

Polonezul Chłędowski compară, cu drept cuvînt, ciclul lui Pinturicchio cu „Il Cortegiano". Scenele acestea sînt parcă extrase pe viu din „cartea contelui Baldassare Castiglione, care carte a scris-o el cu înțelepciune, cu știință și cu un mare dar al vorbirii". Ele constituie desăvîrșite studii de moravuri și, ca în niște oglinzi ale evului de mijloc, un papă, un prinț, un cavaler, ori un burghez sînt arătați după cuviință. Pictorul definește o societate, ierarhia, relațiile și dependențele ei, nu numai prin vestimentație ori prin plasarea personajelor în compoziție la locul cuvenit prin importanță. În scena întîlnirii dintre Friedrich al III-lea și Eleonora a Portugaliei avem o întreagă scală a gesturilor, de la curtoazia afectată a suveranilor, neliniștita însuflețire a curtenilor de pe caii cu coame frizate, fudulia cocoșească a halebardierilor, pînă la nemișcarea cerșetorilor — niște movile de zdrențe. Peste această lume trecută s-a înveșnicit un timp cald, frumos, iar dacă, în scena „Plecării cardinalului Piccolomini", din norii întunecați cade o ploaie, de-a dreptul în mare, întîmplarea aceasta e doar șuvița de păr rătăcită de vînt pe un chip împăcat.

Ies din catedrală în piața fierbinte, orbitoare. Dînd strigăt, ghizii își mînă turmele de turiști. Fermieri asudați dintr-o țară îndepărtată filmează fiece frîntură de zid indicată de călăuzitor și, docili, cad în extaz, pipăind pietre de peste veacuri. Nu au de fel timp să privească, fiind prea absorbiți de fabricarea unor surogate. Vor vedea Italia la ei acasă, în imagini colorate, mobile, ce nu vor fi, întru nimic, conforme cu relitatea. Nimeni nu mai are chef să studieze lucrurile în chip nemijlocit.

Ochiul mecanic zămislește, neostoit, emoții subțirele cît o cojiță de piele.

Piața din stînga catedralei poartă numele lui Jacopo della Quercia. Ea este propriu-zis o parte neterminată a catedralei, avînd cerul ca acoperiș. Zidirea acestei părți a început în anul 1339. Marea catedrală părea să nu aibă destulă măreție și splendoare. S-a dorit, așadar, ca în, edificiul augmentat, „Domnul nostru Iisus Hristos și Preacuviosa lui Maică, și toată împărăția cerului să fie cinstiți și preamăriți, și, de asemeni, ca ocîrmuirea orașului să fie în veci admirată". O frumoasă probă de misticism combinat cu ambiții de consilier comunal.

Gigantescul plan nu a fost adus la îndeplinire, piedici fiind epidemia de ciumă bubonică precum și erorile de construcție. Zidurile, subțiri ca niște foițe de platină, construite de un meșter aurar, Lando di Pietro, aveau o finețe proprie meseriei lui. Drept urmare, începură să se crape, amenințînd să se prăbușească. Fură invitați (o, ceas de ocară !) experți din Florența dușmană. (Catedrala sieneză fusese plăsmuită ca o replică polemică la Domul florentin.) Unul din rapoartele întocmite de specialiști cuprinde o sentință fără drept de apel : zidurile fisurate trebuie să fie dărîmate. Dar sienezii n-au procedat astfel. Nu din dragoste pentru ruine. E greu, de asemeni, să-ți închipui că vreme de atîtea secole ei au trăit cu iluzia că lucrările vor putea fi reluate. Pur și simplu, e greu să te desprinzi dintr-un vis.

Din nava neîmplinită, acoperită cu azur, cobori în tumultoasa via di Città. Străzile din Siena sînt înguste și fără trotuare, astfel că un cronicar a putut scrie — firește exagerînd — că pe aici călăreții se aninau, în trecere, cu pintenii de ziduri. Via mea uimire este neîncetat provocată de autobuzele ce manevrează prin această înghesuială, din care și zidurile caselor par a se da în lături.

Dacă poate exista în Siena vreun lucru urît, acesta ar fi probabil doar Piazza Matteotti, diformă, țipător modernistă — în acest oraș ce-și poartă cu distincție vechimea —, anonimă, asemeni băncilor ce-o mărginesc, asemeni marelui hotel cu grajd automobolistic și enor-

mei cafenele cu marchiză colorată. Am intrat, totuşi, acolo, tocmai se dădea un program muzical. Cîntecul italian îşi revendică din nou un loc pe lumea asta. Şi-a însuşit ritmul modern, împresurîndu-l cu sentimente vechi. A îndesat într-un vehicul aflat în goană nebună şi emoţii, şi *sole*, şi *arcobaleno*, şi lună, şi lacrimi. În faţa microfonului tocmai se produce un băiat mic, tuciuriu. E un Modugno la scară locală, la noi ar putea da însă un concert în Sala Congreselor. Mai cîntă şi o foarte frumoasă fată, numai unduire de sîni şi de pleoape. Beau un campari-soda, o băutură roşie, cu gust de pelin, ce încovrigă limba şi dă foc gîtlejului. De n-ar fi atît de scump, aş mai lua un pahar şi i-aş cere dizeuzei să interpreteze cîntecul „Macii roşii de pe Monte Cassino". S-ar cădea să-l ştie.

Mă întorc la hanul celor „Trei jupîniţe", însă chiar în faţa porţii mă răzgîndesc şi cotesc spre Il Campo. Totul e în ordine. Zidurile Signoriei, tăios decupate în noapte, sînt la locul lor, iar turnul este la fel de frumos ca şi ieri. Poţi merge la culcare. Pe pămînt răbufnesc explozii, dar poate vom mai izbuti să dăm de cîteva ori ocol soarelui, laolaltă cu o catedrală, cu un palat, cu o imagine teafără.

3

Cor magis tibi Sena pandit

(Inscripţie de pe poarta Camollia)

Ziua aceasta e dedicată Pinacotecii. Ea se deschide abia la ora nouă dimineaţa, mai am, aşadar, puţin timp pentru o plimbare prin Siena. Doar oraşelor în care te poţi rătăci le acorzi importanţă. În Siena te poţi pierde ca acul în carul cu fîn. Pe via Galuzza casele îşi vin în întîmpinare prin arce, mergi ca pe firul unei văiugi. Miros de pietre, de pisici şi de ev îndepărtat.

În umbra deasă a unor străduţe înguste, pe via Banchi di Sopra, pe via di Città, printre case de culoarea cărămizii afumate dai la fiece pas, de un palat.

Cuvîntul acesta, ce evocă întotdeauna ghirlande de ghips, coloniţe şi bulbuci de piatră, are puţin a face cu arhitectura civilă din Siena. Casele seniorilor, severe şi fără podoabe, dau impresia unor fortăreţe implîntate în centrul oraşului, astfel încît îţi permit să-ţi imaginezi, fără nici un comentariu istoric, care era poziţia socială a familiilor de seamă, ca Salimbeni, Piccolomini, Saracini. „Un astfel de edificiu era nu numai o capodoperă artistică, ci şi un sediu şi un adăpost pentru susţinători, şi pînă şi azi, în revărsarea mulţimilor indiferente şi anonime, se înalţă neînfrînt acest palat, plin de dispreţ şi de mîndrie aristocratică, aşa încît în jurul lui ţi se pare că nu mai există nimic — şi chiar nu există". E vorba de cel mai vechi dintre ele, de palatul Tolomei (construit la începutul secolului al XIII-lea), al cărui cub sever de piatră degajă, neclătinat de şapte veacuri, aceeaşi gravitate şi aceeaşi forţă.

Pinacoteca e adăpostită în palatul Buonsignori şi, cu toate că experţii spun că Sassetta, în ceea ce are el mai bun, poate fi văzut la Washington, cea mai completă colecţie de artă sieneză se află aici.

Se începe cu enigmatica perioadă a artei de dinaintea apariţiei primilor creatori pe care-i ştim după nume. Bagajul de cunoştinţe de istorie cu care ieşi din şcoală se reduce la limitatul teatru de operaţii al unor evenimente petrecute în Europa. (Moştenim de veacuri o atitudine uşor dispreţuitoare faţă de Bizanţ şi se discută cu o predilecţie de-a dreptul belferească despre epocile de „înflorire", procedîndu-se la o imunizare a ideilor şi imaginaţiei faţă de epocile „obscure" şi pline de complexitate.) Istoria unor culturi moarte, cum ar fi cele cretană şi etruscă, naşterea Europei după căderea imperiului roman sînt trecute cu vederea în beneficiul panoramei amănunţite a victoriilor lui Iulius Cezar. Iar în expunerile despre artă se consacră un loc mult mai important epocii lui Pericle şi Renaşterii decît extraordinarei arte sumeriene sau începuturilor artei romanice. Tot acest ghiozdan de „cunoştinţe" se dovedeşte a fi cu totul nepotrivit atunci cînd încercăm a înţelege nu epoci izolate, ci însăşi continuitatea proceselor istorice.

Nimic mai tulburător decît cercetarea primitivilor sienezi din Duocento-ul timpuriu. Vestigiile conservate sînt mai degrabă basoreliefuri policrome decît pictură propriu-zisă. O Madonă cu ochi mari, zugrăvită într-o manieră populară, dezvoltată neomogen în spațiu, așa cum apare în micile paraclisuri de la margine de drum din regiunea poloneză Podhale, ori un Hristos crucificat, de pe care timpul a șters culorile vii, lăsînd doar delicate nuanțe roze și azurii. În conformitate cu recomandările sinodului de la Roma, din anul 692, chipul lui Iisus nu exprimă nici o suferință. Surîsul său, abia înfiripat, e plin de dulceață și melancolie. Această unică strălucire în care se îmbină senzorialitate și misticism va împodobi prin veacuri ochii sfinților și tîrgovețelor din Siena.

De secole se poartă — aprinsă — o controversă înverșunată și sterilă : care dintre cele două centre artistice — sienez ori florentin — trebuie să fie considerat ca mai vechi. Vasari acordă prioritate Florenței, dar cercetători mai noi au descoperit la Siena un tablou pictat tocmai în anul 1215. Nu e atît un tablou, cît un *paliotto*, un basorelief pictat destinat împodobirii altarului, înfățișîndu-l pe Iisus, istoria crucii și a sfintei Elena. Aceste mici expuneri poartă, distinct, sigiliul romanic. E neîndoielnic că școala sieneză avea în Italia o poziție solidă încă la începutul secolului al XIII-lea, cu multe zeci de ani, așadar, înainte de Duccio. Dacă noțiunea de școală artistică a fost puternic zdruncinată de cercetarea contemporană, în cazul Sienei, unde observăm o unitate de stil și un simț al tradiției de-a dreptul excepționale, conceptul se arată a fi deplin congruent. În legătură cu acest fapt apar și multe neînțelegeri. Se reproșează școlii sieneze că a rămas prea multă vreme sub înrîurirea Bizanțului (ca și cum aceasta ar putea atrage un reproș), și că pînă și atunci cînd schema greacă a fost, în fine, suprimată, artiștii de aici au rămas cu o anumită înclinație pentru decorativ și pentru artificiul manierist. Sienezii erau lirici în portrete, iar în picturile cu scene de grup niște povestitori plini de farmec. Orașul era o republică a poeților.

Critica nu se mulțumește să facă o analiză a operelor, ci se silește să caute și urmele autorilor, concepînd

grupări și personaje ipotetice. Cel dintîi artist confirmat de istorie e Guido da Siena, figură cu o puternică individualitate și cu o considerabilă influență, comparabilă cu aceea pe care a avut-o Cimabue la Florența. În Pinacotecă s-au păstrat cîteva din lucrările importante datorate acestui subtil bizantin și școlii sale. Frumos e, cu osebire, un *paliotto* reprezentîndu-l pe „Sfîntul Petru". Pictura bizantină sau bizantinizantă n-a rămas defel împietrită într-o singură convenție. Privirea noastră este aceea care s-a obișnuit să reacționeze doar la contrastele violente, confundînd semitonurile. „Sfîntul Petru", operă a discipolilor, constituie un remarcabil pas înainte în raport cu arta lui Guido și cuprinde o bogată gamă de tonuri saturate de lumină. „Trebuie să sesizezi emoția omenească, ritmurile interferente și spațialitatea din aceste mici povestiri." Pe fundalul unei arhitecturi abstracte, „Bunavestire" e narată cu o simplitate plină de rafinament. Auriul fondului este bogat, trecînd de la calde nuanțe aurorale pînă la o rece lucire metalică.

Duccio este reprezentat prin „Madona părinților franciscani", pictată către sfîrșitul secolului al XIII-lea, așadar înainte de „Maestà". Tabloul e mărturia unei fericite simbioze : între pictura bizantină și gotic. Din punct de vedere al compoziției, „Madona" e tratată destul de liber, mîna ei dreaptă se odihnește moale pe genunchi. Tronul nu este aici un edificiu masiv și prețios, ci un jilț confortabil. Îngerii sînt plini de zveltețe, pictați parcă de mîna ușoară a unui miniaturist. La picioarele Mariei s-au cuibărit trei călugări maronii, uscați ca niște greieri. Înțeleptul Duccio nu a lucrat la surparea artei grecești, precum Giotto, ci a aplecat deasupra vremii lui ramura ei roditoare.

Simone Martini lipsește din Pinacotecă. Sienezul acesta care avea mare căutare, probabil cel mai umblat printre concetățenii săi, a lăsat orașului natal numai niște fresce minunate. În schimb, pictura fraților Lorenzetti e reprezentată destul de bine. Dacă în Pinacotecă s-ar declanșa un incendiu, eu unul aș salva mai întîi două mici tablouri ale lui Ambrogio : „Orașul de la marginea mării" și „Castel pe malul unui lac". Aceste

două peisaje sînt fără seamăn în toată pictura din Trecento și puțini maeștri din secolele următoare au reușit să creeze opere de o puritate picturală atît de perfectă. Însă lucrul acesta e mai ușor să-l afirmi decît să-l explici.

„Orașul de la marginea mării“ — ziduri cenușii, case verzi, acoperișuri și turnuri roșii — e construit în forme clare, trasate cu linie de diamant. Spațiul este tridimensionat, însă, cum bine s-a observat, „rafinata construcție în perspectivă nu ia naștere la Ambrogio dintr-un efort de raționalizare a spațiului, ci are ca țel, oricît ar părea de paradoxal, o fulgerătoare aducere a profunzimilor spre suprafața tabloului“. Peisajul este prins *à vol d'oiseau*. Orașul e pustiu, parcă de puțină vreme ieșit din valurile unui potop, încins acum, pînă la cel mai ridicat nivel al vizibilității, de o dogoare interioară și, cufundat într-o lumină brun-verzuie. Realitatea halucinantă a obiectelor reprezentate este atît de intensă, încît mă îndoiesc că vreo analiză oarecare ar putea încerca să scruteze misterul acestei capodopere.

Îndoparea cu tablouri e la fel de lipsită de sens ca beția vitezei. Dealtminteri gardienii muzeului sună mereu, de parcă ar fi posedați, căci pe tulpina turnului comunal dă în pîrg cel de al doisprezecelea ceas, acesta anunțînd și farfuria cu macaroane aburinde, și paharul cu vin, și toată moleșeala nutritivă. Dealtminteri, cu frații Lorenzetti, morți, după cum se scrie, în timpul epidemiei de ciumă, se încheie epoca eroică a picturii sieneze.

Cîtă vreme Siena era un oraș cu adevărat medieval, a fost locul de obîrșie a numeroși credincioși beatificați și a multor sfinți, nici unul dintre orașele italiene neavînd o atît de bogată colecție de personaje aureolate. Un erudit hagiograf avansează o cifră astronomică : cinci sute. Siena a mai dat și zece papi. Dar, ca și cum stindardul alb-negru semnifica o polarizare de patimi, Siena a mai fost și orașul unor pierde-vară, al unor tineri și al unor femei ce se risipeau în plăceri, atrăgînd asupra lor tunetele și fulgerele predicatorilor. Deasupra tuturor se ridică sfîntul Bernard. Femeile, mișcate de cuvintele sale, au ridicat mari ruguri, pe care ardeau pantofi cu toc înalt, parfumuri, oglinzi. Misteriile mistice apropiau pămîntul de cer, reverberau însă și cîntece nelegiuite, Siena avînd și un poet al voluptății, în persoana lui Folgore da San Giminiano. Orașul era străbătut de călugări-cerșetori îmbrăcați în sutane ponosite, în timp ce doar o singură reuniune de risipitori reușea să cheltuiască pe recepții și vînători amețitoarea sumă de două sute de mii florini aur. „*Gente vana*“ — exclamă înăbușit Dante.

Coborînd panta repede pe care se află via Fontebranda, intrăm în vechiul cartier al breslei tăbăcarilor. Nu departe de poarta Fontebranda se află și izvorul cu același nume. Deoarece apa era foarte scumpă în arida Sienă — care nu este, ca Roma, un oraș al fîntinilor — au fost instalate aici un bazin cu apă de spălat și niște loggii în care, de nouă veacuri, femeile sieneze fac schimb de noutăți despre vecini. Pe aici venea și Caterina Benincasa, cu ulciorul, după apă. Mai tîrziu a devenit sfîntă în calendar.

Era cel de al douăzeci și treilea copil născut în familia unui boiangiu. Mama ei se numea, ca un fragment dintr-o arie, Mona Lapa di Puccio Piagenti. Fetița, care se născuse în anul 1347, era un copil ce se distingea printr-o individualitate ieșită din comun. Intră de tînără în ordinul călugărițelor dominicane și curînd deveni o personalitate renumită în orașul natal, în Italia și în întreaga lume creștină, cu toate că legenda și apologeții i-au supraevaluat rolul istoric.

Caterina îngrijea de leproși, își mortifica trupul și făcea politică — dacă ne putem exprima în acest fel — la scară mondială. În jurul ei se reunise un grup de credincioși laici din diverse straturi sociale. Ea mergea cu ei pe străzi, ori pe cîmpiile aflate în afara orașului, în direcția Florenței, unde peisajul toscan rodește în deplină maturitate — cu măslini, chiparoși și viță de vie —, ori înspre miazăzi, acolo unde se află locul de preferință al anahoreților : micul pustiu, uscat ca o piele de asin. Ea trebuie să fi avut mult farmec, căci frumoasă nu era, pentru aceasta stă mărturie portretul lui Andrea Vanni din biserica San Domenico.

Misticismul ei purta pecete de sînge. În scrisorile pe care *le-a dictat* (fiindcă a învățat *să scrie* abia cu trei ani înainte de a muri, *„con molti sospiri e abondanza di lagrime“)*, două cuvinte apar mai frecvent : *„fuoco“* și *„sangue“*. Într-un rînd a condus un condamnat la locul de execuție. A ținut multă vreme capul lui tăiat pe genunchi. „Cînd cadavrul fu luat, sufletul meu se odihnea într-o fericită pace și mă săturam cu mirosul de sînge.“ O contribuție la studiul psihologiei medievale.

Călugărița sieneză se bucura de o imensă autoritate, era însă vorba doar de o autoritate morală. Deoarece trăia în Europa — și nu undeva în India —, și încă într-o perioadă de haos, de atrocități și de corupție, rolul ei politic nu a fost atît de însemnat pe cît îl apreciau, pînă nu demult, istoricii. Cea mai vestită faptă a ei a fost vizita făcută la Avignon papei Grigore al XI-lea. Ecaterina are multe asemănări cu Ioana d'Arc. A fost și ea o fată simplă care afirma că aude vocea lui Dumnezeu. Deoarece ea vorbea numai în dialectul toscan și nu era o cunoscătoare în ale teologiei, a devenit obiectul batjocurii și al șicanelor umilitoare venite din partea cardinalilor francezi. Nu e sigur în ce măsură ea a înrîurit asupra deciziei lui Grigore al XI-lea de a muta din nou scaunul papal la Roma. Cercetători mai noi susțin că reîntoarcerea fusese hotărîtă înainte de sosirea Ecaterinei la Avignon.

Către sfîrșitul scurtei sale vieți, cu ultimele puteri, ea a fost sprijinitoarea unui papă, Urban al VI-lea, nu dintre cei mai buni, în lupta acestuia împotriva lui Clement al VII-lea. Acțiunile ei politice au stat mereu la răscrucea dintre o măreție naivă și o perfidie lucidă. Adresează sute de scrisori personajelor sus-puse, vorbindu-le pe un ton cînd aspru, cînd îndulcit. Scrisorile acestea au cam același efect ca — astăzi — scrisorile Ligii de apărare a drepturilor omului. Pentru a scăpa Italia de prezența crudului condotier John Hawkwood, alias Giovanni Acuto, îi propune acestuia să-și repeadă cruzimea asupra turcilor. Ea dorea să cucerească lumea prin dragoste. Locul ei e în legendă.

Înspre răsărit se află biserica Sfîntul Dominic, la apus — o altă fortăreață spirituală a Sienei — severa, austera biserică a Sfîntului Francisc, cu mișcătoarea compoziție a lui Pietro Lorenzetti : „Crucificarea“. În imediata apropiere a bisericii se afla oratoriumul Sfîntului Bernard, ale cărui predici, stenografiate de auditori, sînt pline de vervă, de umor și de excepționale scene de viață.

Mă întorc la Pinacotecă. La mijlocul secolului al XIV-lea se încheie marea epocă a picturii sieneze. Deși, propriu-zis, școala ei va continua să producă neîncetat pînă către sfîrșitul secolului al XV-lea, adică pînă în momentul totalei decăderi politice a orașului, — astfel de fenomene ca Duccio, Martini, Lorenzetti nu mai apar. Însă în aproape tot acest timp pictura sieneză va conserva o perfectă omogenitate de stil, omogenitate pe care în zadar am căuta-o în pictura florentină.

Cu toate că oglindea rareori o realitate actuală, arta avea la Siena strînse legături cu viața socială. Nu existau în acest oraș mari mecenați de felul Medicilor, în schimb interesul pentru artă era universal, și avea un caracter mai democratic decît în alte părți. Înstărita corporație a postăvarilor comandă, bunăoară, un poliptic costisitorului Sasseta, brutarii și măcelarii — lui Matteo di Giovanni, iar una din breslele cele mai sărace, cea a cîrpacilor, se mulțumește cu ceea ce le oferă ca pictură un Andrea Niccolo. Unul dintre rarele mariaje fericite dintre artă și birocrație l-a constituit obiceiul — împămîntenit în secolul al XIII-lea — ca tomurile cu documente oficiale ale comunei să aibă coperți pictate, această sarcină fiind încredințată unor artiști eminenți.

În primii ani din Quattrocento se manifestă unul dintre pictorii cei mai plini de farmec din toată istoria artei : Sassetta. Tablourile îi sînt împrăștiate prin întreaga lume, însă Pinacoteca posedă cîteva lucrări reprezentative ale acestui ilustrator al vieții sfîntului Francisc. Sassetta a nimerit cum nu se poate mai bine tonul potrivit legendei franciscane, el însuși fiind un om cufundat pînă peste cap într-o atmosferă miraculoasă. În povestea cu sfîntul Francisc și sărmanul cavaler, im-

preună cu îngerii și cu personajele dramei se ridică în văzduh un turn, ca un stejar smuls din rădăcini, și acest efect suprarealist nu șochează pe nimeni, într-atît de intimă este la acest pictor combinația dintre materie și irealitate. Și, într-adevăr, suprarealiștii ar putea învăța de la Sassetta arta de a da miracolului realitate plastică. A devenit un obicei afirmația că Sassetta și colegii săi sienezi erau anacronici și că n-au înțeles spiritul Renașterii, în timp ce ei descindeau în această lume nouă fără a se rupe de tradiția gotică, așa cum Duccio avea un fel de a fi gotic fără a rupe cu tradiția bizantină. Arta lui Sassetta nu este un manierism, ci o profund meditată reelaborare a tradiției unor mari înaintași.

A pictat mult și a părăsit deseori Siena. Avea contact cu izvoarele noi și vechi ale picturii. Istoricii de artă contemporani relevă raporturile lui cu Domenico Veneziano și înrîurirea pe care a avut-o asupra marelui Piero dela Francesca.

A murit la 1 aprilie 1450, ca urmare a unei aprinderi la plămîni contractate în timp ce lucra la desăvîrșirea frescei care a împodobit Porta Romana pînă în anul 1944. Foarte instructiv e să urmărești căile pe care le-a străbătut gloria lui postumă. La sfîrșitul secolului al XIX-lea era trecut printre pictorii de mîna a treia. Atribuindu-i o serie de lucrări ce fuseseră considerate pînă atunci anonime, Berenson l-a scos din uitare. În ultima vreme, Alberto Graziani i-a mai „luat" lui Sassetta o seamă de tablouri, construind un nou personaj ipotetic pe care l-a intitulat Maestro dell'Osservanza (numele unei mînăstiri din apropierea Sienei). Graziani a procedat ca un astronom : n-a descoperit încă noua stea, dar știe că ea există, fiindcă așa rezultă din calculele sale. „Întîlnirea sfîntului Antonie cu sfîntul Pavel" este unul dintre cele mai frumoase tablouri ale acestui maestru. Un drum care trece printre coline împădurite. În față poate fi văzut un sfînt mărunțel, el intră în pădure, ținîndu-și parcă bastonașul la spinare. Apoi (adică în centrul tabloului) el stă de vorbă cu un faun. Ambii participanți la discuție sînt bine crescuți și nu abordează, de bună seamă, teme dogmatice, deoarece conversația se desfășoară într-o atmosferă foarte prietenească. În fine, chiar la marginea tabloului, cei doi sfinți se îmbrățișează afectuos în fața unei grote de sihastru.

Cel care a preluat pensula lui Sassetta, a fost elevul său, Sano di Pietro, care ținea la Siena cel mai mare atelier de pictură. Nu l-a egalat pe maestrul său (era mai puțin subtil și mai dulceag), însă ce captivant povestitor de anecdote era ! E excelent reprezentat în Pinacotecă. Preluase de la Sassetta și predilecția pentru nuanțele de roșu pe care le manipula „*con brio*". Împătimiți naratori au fost toți pictorii sienezi, dar Sano di Pietro este flecarul flecarilor. Într-unul din tablouri povestește cum i s-a arătat Madona papei Calixt al III-lea. Cele două personaje ocupă cam trei sferturi din tablou. Pictorul a zugrăvit și niște măgăruși, cu poveri în spate, dimpreună cu omul care-i mînă. Unul din urechiați tocmai dispare, ieșind în goană pe poarta roșiatică a Sienei. E, adăugat la toată gravitatea solemnă a temei principale, un detaliu de un comic irezistibil, asemeni unui „*zwischenruf*" glumeț emis cu vocea pe jumătate în timpul unei cuvîntări importante.

Unul din pictorii cei mai seducători ai Quattrocento-ului sienez este Neroccio, delicat colorist cu o precizie în desen de-a dreptul chinezească. A fost poate ultimul artist în care a trezit un ecou precizia lineară a unui Simone Martini.

Sîntem, dealtfel, în perioada crepusculară a școlii sieneze ; cu Vecchietta și Sodoma — acesta din urmă s-a ivit dintr-o dată și parcă fără a fi anunțat — intrăm în perioada de declin a Renașterii.

Tablourile lui Sodoma prezentate în Pinacotecă nu te pot convinge de valoarea acestui maestru, deși se știe că el a fost elev al lui Leonardo și că în cariera sa artistică a avut momente de realizare. Aici apare gros, vulgar, forma lui suferă de hidropizie. „Leșinul sfintei Ecaterina" are o compoziție greoaie și pretențioasă, iar coloritul, de un galben nisipiu, e searbăd. „Hristos legat de coloană" prezintă un puternic tors de gladiator antic, însă tabloul e lipsit de forță și expresie, deși Enzo Carli susține că lucrarea aceasta e, to-

tuşi, cea mai plină de geniu şi cea mai sensibilă interpretare a *sfumato*-ului şi clarobscurului leonardesc. Sodoma a pictat mult, trecînd de la maniera tînărului Perugino la aceea a tînărului Rafael, însă trebuie, se pare, să cădem de acord cu Berenson, după care „Opera sa este, în totalitate, lamentabilă".

Mă bucur că Sodoma nu era sienez, se născuse în Lombardia. A obţinut de la papă un titlu nobiliar şi s-a stabilit la Siena, unde era pictor oficial. Vasari — e drept, un clevetitor — spune foarte multe lucruri rele despre Sodoma ca om şi ca artist. Era un original, un boem, în stilul pictorilor şi poeţilor *fin-de-siècle*. Se zice că avea o stăncuţă dresată, care vorbea, trei papagali şi tot atîtea scorpii de neveste. Se prăpădea după cai, ca un sienez de baştină, şi această patimă îl costa mult. Într-unul din tablouri s-a pictat în apropierea lui Rafael, avea, probabil o idee exagerată despre propriul său talent. A sfîrşit, se pare, jalnic, într-un spital sienez, iar înainte de moarte a lăsat un testament în maniera lui Villon.

Ultimul dintre pictorii sienezi a fost Beccafumi. Lucrările lui produc o reală amărăciune. Din splendida şcoală a mai rămas doar un fum colorat. Se înregistra, dealtfel, şi sfîrşitul republicii sieneze. Civilizaţia instaurată de oraşul lupoaicei se scufunda ca o insulă. Beccafumi încuie edificiul picturii sieneze şi azvîrle cheia în abisul timpului.

Ies în oraş, în oraşul care face din nou pregătiri pentru passeggiata de toate zilele, fără însă a înceta să mă gîndesc la pictorii aceia, morţi de veacuri. Dintr-o dată îmi vine în minte unul dintre personajele din fresca lui Ambrogio Lorenzetti, de la Palazzo Publico. Imaginea aceea simbolizează Pacea : o femeie înveşmîntată în alb, aşezată într-o poziţie liberă, nestingherită, o formă trasată dintr-o singură linie, ce-ţi rămîne pentru totdeauna în priviri. Unde am mai văzut eu femei pictate în felul acesta ? Desigur, în tablourile lui Henri Matisse. Matisse să fie cel din urmă sienez ?

Vorbesc despre pictură, dar mă gîndesc şi la poezie. Şcoala sieneză a dat urmaşilor o pildă de cum se poate dezvolta un talent individual fără să cate la abolirea

trecutului. Ea a împlinit acel fapt despre care scrie Eliot, cînd analizează noţiunea de tradiţie, care la noi e asociată nu doar în teorie, ci şi în practică, academismului.

„Ea nu poate fi moştenită şi, dacă vrei s-o ai, trebuie s-o dobîndeşti printr-o grea strădanie. Ea presupune, în primul rînd, un simţ al istoriei de care, aş spune, cu greu s-ar putea lipsi cineva pentru a rămîne poet dincolo de vîrsta de douăzeci şi cinci de ani ; iar simţul istoriei presupune perceperea trecutului nu numai ca trecut, dar şi ca prezent ; simţul istoriei te obligă să scrii avînd nu numai generaţia ta în sînge, dar şi sentimentul că întreaga literatură europeană de la Homer şi, în cuprinsul ei, întreaga literatură a ţării tale au o existenţă simultană şi alcătuiesc o ordine simultană". Şi : „Nici un poet, nici un artist, în oricare dintre arte, nu înseamnă nimic singur. Însemnătatea lui, felul în care e privit, e felul în care e privită legătura lui cu poeţii sau artiştii dinaintea lui. Nu poate fi preţuit singur ; trebuie plasat, în contrast şi spre comparaţie, printre cei dispăruţi." *

Mica *trattoria* e plină de o mulţime de oaspeţi ai casei. Fiecare intră, îşi ia şerveţelul *lui*, de pe poliţa aşezată sub ceasul de pe perete, şi se aşază la locul *lui*, printre amicii *lui*. Cunoscători şi pofticioşi, cu o poftă care parcă se transmite şi se dezvoltă din generaţie în generaţie, mănîncă *spaghetti*, beau vin, stau la taifas, se încurcă în jocuri de cărţi şi de zaruri. Discuţia e foarte animată. Italiana e, poate, limba cu cel mai bogat fond de interjecţii, iar acele *„via"*, *„veh"*, *„ahi"*, *„ih"* plesnesc asemeni unor petarde. Presupun că vorbesc despre *Palio*. Peste o săptămînă doar se va disputa acel *Palio*.

Numele vine de la fîşia de mătase pictată pe care o dobîndeşte anual unul din călăreţii care iau parte la cursa ce are loc în jurul lui Il Campo, dînd adică ocol pieţei centrale. În fiece an, la 2 iunie şi la 16 august, oraşul se preschimbă într-un mare teatru istoric, reprezentaţie care i-ar fi produs încîntare unui Chester-

* Versiune românească reprodusă din : *T. S. Eliot-Eseuri*, traducere de Petru Creţia ; Ed. Univers, Bucureşti, 1974 (n. tr.).

ton. Cele trei mari cartiere ale orașului, așa numitele terzi — Città, San Martino și Camollia —, își prezintă alergătorii. E o reminiscență a organizării militare medievale, care împărțea orașul în șaptesprezece contrade — mici comunități militare — fiecare din ele avîndu-și comandantul său, o biserică, un stindard și o stemă proprie. De două ori pe an — și asta cu toată seriozitatea, nu doar de ochii turiștilor — pasiunile se încing, pariurile cresc, se fac și se desfac intrigi în jurul învingătorului probabil. Festivitatea e plină de culoare, de zgomot, de cai și de învălmășeală. Da, da. Din toată istoria a mai rămas costumul de carnaval, războiul preschimbîndu-se într-o cavalcadă în jurul pieței.

O rog pe patroana trattoriei să-mi dea un vin mai bun. Îmi aduce un chianti de anul trecut, din via proprie. Îmi spune că via aceasta e de patru sute de ani în proprietatea familiei ei, și că un chianti mai bun nu se află în Siena. Acum mă urmărește din priviri de după tejghea, să vadă ce voi face eu cu această prețioasă băutură.

Se cuvine, mai întîi, să înclini paharul, ca să te uiți cum se prelinge lichidul pe peretele de sticlă; nu trebuie să lase urme. Apoi îl ridici la nivelul ochilor și — cum zice un francez cu gusturi alese — îți scufunzi privirea în rubinele-i vii și îl contempli îndelung, ca pe o mare a Chinei plină de corali și de alge. Cel de-al treilea gest: apropii buza paharului de buza ta inferioară și inspiri mireasma de *mammola* — buchetul de violete, dînd nărilor de știre că e vorba de un chianti bun. Tragi mirosul acesta în piept, pînă în adîncul plămînilor, ca să te umpli de aromele pămîntului și ale strugurilor copți. În fine — evitînd cu grijă orice semn de nestăpînire barbară — iei ca pentru o mică înghițitură și plimbi vinul pe limbă pentru a răspîndi pînă pe cerul gurii gustu-i sumbru, catifelat.

Îndrept un zîmbet plin de considerație în direcția patroanei, și deasupra capului ei se aprinde marele lampion al unei mîndrii radioase. Viața e frumoasă și oamenii sînt buni!

Pentru felul doi, am comandat *„bistecca alla Bismarck“*. Carnea e tare, fibroasă. Nu-i de mirare — au trecut, s-au petrecut anii...

E ultima mea seară la Siena. Vin în Il Campo să arunc cîteva lire în bazinul fîntînii Gaia, cu toate că, la drept vorbind, există puține speranțe că mă voi reîntoarce vreodată. Apoi (cui altcuiva aș putea să mă adresez?), le spun Palatului Public și turnului Mangia: adio! *Auguri Siena, tanti auguri!*

Mă întorc la „Cele trei jupînițe“. Bucuros aș trezi-o pe femeia de serviciu, să-i spun că mîine plec și că aici m-am simțit bine. De nu m-aș teme de cuvîntul acesta, i-aș spune că m-am simțit fericit. Însă nu știu dacă voi fi bine înțeles.

Mă culc, luînd cu mine versurile lui Ungaretti. Se află acolo cuvinte de despărțire absolut adecvate:

Revăd gura ta cea domoală
(Marea vine-n întîmpinarea nopților)
Și cavala șoldurilor
Căzîndu-ți în agonie
În brațele mele ce cîntă,
Și aducîndu-ți un somn
Ce-ți dă culori și o nouă moarte.

Și cruda singurătate
Ce-o află orișicine-n el, dacă iubește,
Acum un mormînt nesfîrșit,
De tine mă desparte pe totdeauna.

Iubito, îndepărtată ca-ntr-o oglindă... *

* Versiune preluată din *Giuseppe Ungaretti, Poezii*, în românește de Miron Radu Paraschivescu și Alexandru Balaci; Editura Tineretului (colecția *Cele mai frumoase poezii*), 1963 (n.tr.).

PIATRA CATEDRALELOR

Trenul sosise în la Gare du Nord cu puțin înainte de miezul nopții. La ieșire, am fost acostat de un omuleț, ce-mi oferea o cameră la hotel. Însă faptul de a-mi petrece la Paris prima noapte în pat îmi apărea ca o profanare. Dealtminteri, misitul avea părul roșu, era, cum s-ar zice, suspect. *„Il y a du louche dans cette affaire"* — mi-am zis. Am depus, așadar, valiza la camera de bagaje și, înarmat cu un dicționar francez-polon și cu *Ghidul Europei* (ediția a II-a, revăzută și adăugită, Clubul Academic de Turism — Lwów, 1909), am pornit-o prin oraș.

Cartea aceasta neprețuită din biblioteca tatălui meu constituia pentru mine o introducere în misterele Parisului. Ea venea dintr-o vreme cînd prin oraș circulau omnibuze trase de cîte trei cai albi, cînd prospera încă, pe rue de l'Estrapade, pensiunea poloneză a doamnei Pióro și cînd își mai desfășura opera caritabilă, începută în anul 1862, Instituția „Onoare și pîine", cu președintele ei — Zamojski — în frunte. Informațiile cu caracter cultural oferite de ghid erau parcimonioase, dar pline de miez, spunînd anume că există multe teatre, dar că prețurile biletelor sînt exagerate și că nu se cade să duci o doamnă la galerie. În secțiunea intitulată „Muzee și curiozități", ghidul indică, pe cel dintîi loc, „les égouts" (adică rețeaua de canalizare), mai cu

seamă că, pentru vizitarea lor, primăria distribuia bilete de intrare gratuite. Excită imaginația în cel mai înalt grad recomandarea de a vizita *„La Morgue"*, morga fiind situată lîngă biserica Notre-Dame. „Aici sînt depuse corpurile morților cărora nu li se cunoaște numele (congelate, acestea se păstrează pînă la trei luni)".

O luasem drept înainte, pe Bulevardul Sevastopol, uluit de mișcarea oamenilor, a automobilelor și a luminilor. Voiam cu tot dinadinsul să ajung pînă la Sena. Experiența — proprie oamenilor din provincie — îmi spunea că dincolo de rîu trebuie să fie mai multă liniște. Trecui peste un pod — și, iată, mă aflam în Cité. Aici era, într-adevăr, pace și întuneric. Începu să plouă. Trecui pe lîngă Conciergerie, clădire sumbră ca dintr-o ilustrație la Victor Hugo, și mă aflai dintr-o dată într-o piață, față în față cu catedrala Notre-Dame, puternic iluminată. În clipa aceea se hotărî totul. Știam acum că nu voi mai scrie studiul despre Paul Valéry, și că, scandalizîndu-mi colegii întru literatură, mă voi întoarce în țară fără a cunoaște care este, în clipa de față, poetul francez la modă.

Îmi găsii o locuință, undeva în apropierea catedralei, pe insula Saint-Louis. Cîteva zile mai tîrziu, beneficiind de biletele cu preț redus duminicale, plecai la Chartres. Aici îmi fu pecetluit destinul de iubitor al goticului.

De atunci m-am folosit de orice ocazie pentru a-mi realiza nebunescul plan : acela de a vizita catedralele franceze în totalitatea lor. Evident, planul n-a fost în întregime îndeplinit, am vizitat, totuși, cîteva dintre cele mai importante, și anume : catedralele din Senlis, Tours, Noyon, Laon, Lyon, Châlons-sur-Marne, Reims, Rouen, Beauvais, Amiens, Bourges. După aceste expediții, m-am întors la Paris — ca din munți — și m-am cufundat în cărți la biblioteca de pe colina Sainte-Geneviève. La început, căutam cu naivitate formulele care să definească goticul în întregimea lui, cu tot ceea ce cuprinde el, în același timp, ca artă a construcției, ca simbolică și ca metafizică. Savanții, însă, prudenți, nu ofereau un răspuns univoc.

Ideea de a întocmi aceste însemnări mi-a venit pe cînd stăteam, la Chartres, pe terasa de piatră a turnului „clopotniței noi" — *„le clocher neuf"*. În înalturi, nori plutitori creau iluzia zborului de pasăre. Aveam sub picioare solidul bloc de gresie, acoperit de mușchi și gravat cu o săgeată — sigiliul constructorului. Poate că ar merita ca, în loc să scriu despre vitralii, despre cum modulează ele lumina — tot astfel cum cîntecul gregorian modula tăcerea —, ori despre tainicele himere veghind peste abisul veacurilor, să mă gîndesc la felul în care s-a înălțat această piatră pînă aici. Și prin urmare la muncitorii-zidari, la cioplitorii în piatră și la arhitecți, și nu la ceea ce se petrecea în sufletele lor cînd ridicau o catedrală, ci la materialele, uneltele și procedeele pe care le foloseau, ori la cîștigurile pe care le aveau. Proiect modest, de contabil ce ar scrie despre gotic. Evul Mediu ne învață însă cîte ceva și despre modestie.

Secole de-a rîndul, goticul a fost subestimat și umilit, cum n-a mai fost probabil nici unul dintre marile stiluri pe care le-a cunoscut istoria artei. Era neînțeles, părea, deci, insuportabil. Cu vorbe de ocară, criticii trăgeau în el, cum trăgeau soldații napoleonieni în capul sfinxului. Clasicilor li se zbîrleau perucile la vederea acestor construcții demențiale. „Peste tot doar ferestre, rozete și fleșe, pietrele par a fi decupate asemeni cartonului ; totul e perforat, totul atîrnă în aer."

Dealtfel, neînțelegerea nu s-a consumat într-o polemică exclusiv verbală. Nu doar Napoleon III se face vinovat de o ușuratică demolare, care numai la Paris a dus la dispariția cîtorva zeci de biserici gotice. Proiecte ale unor delestări barbare apar încă de la începutul secolului al XIX-lea. Le caracterizează o singură preocupare, aceea de a mîntui lumea de „aceste capodopere ale prostului gust" la un preț cît mai scăzut. În secolul al XVIII-lea au fost demolate una din cele mai frumoase biserici gotice, și anume biserica Saint-Nicaise, catedrala din Cambrai și altele încă. Nu exista milă pentru „stilul goților", care „se conducea după un capriciu lipsit de orice urmă de noblețe și care a intoxicat artele frumoase" — cum glăsuiește enciclopedicul Chevalier de Jaucourt.

Milioane, milioane de tone de piatră. În decurs de trei veacuri, din secolul al XI-lea pînă în cel de-al XIV-lea, s-a extras, în Franța, din acest material, mai mult decît în Egiptul antic, țară a construcțiilor gigantești. Cele optzeci de catedrale și cinci sute de biserici mari construite în această perioadă ar constitui, luate împreună, un lanț de munți ridicat de mîna omului.

Am văzut, într-o carte, un desen ce reprezenta fațada unui templu grecesc înscrisă în aceea a unei catedrale gotice. Cu ajutorul acestui desen se poate deduce că multe din edificiile Acropolei ar fi încăput ca într-o valiză în interiorul unor catedrale precum acelea de la Amiens sau de la Reims. Însă dintr-o asemenea comparație nu rezultă mare lucru, și în orice caz nimic care să ne spună ceva despre funcțiunile edificiilor cu caracter sacral în aceste epoci atît de diferite. Templul antic era casa unui zeu, catedrala e casa credincioșilor practicanți. Veșnic, nemuritori vor fi mai puțini ; mulți sînt adepții lor.

Suprafața în care se înscrie o mare catedrală este de ordinul a patru pînă la cinci mii de metri pătrați, arie care putea cuprinde pe locuitorii unui întreg oraș și, împreună cu ei, pe pelerini. O astfel de întreprindere necesita enorme cheltuieli bănești. Se cuvine să începem, așadar, cu finanțele.

*

Nici un material de arhivă nu ne permite să conchidem că înaintea începerii unor asemenea lucrări de proporții uriașe se întocmeau antecalculații sau devize. În contabilitatea Evului Mediu funcționa principiul romantic al măsurării forțelor în raport cu ideea propusă. La început, dealtminteri —, grație imensului entuziasm manifestat de credincioși, pentru care construirea catedralei era și o chestiune de patriotism local — existau bani cu prisosință ; apoi lucrurile se mai schimbau.

Aceasta explică de ce doar puține catedrale au fost construite susținînd un același stil, dintr-o singură răsuflare. Să mai adăugăm încă un fapt. Costurile depășeau mijloacele de care ar fi putut dispune un singur om, de-ar fi fost el chiar monarh.

În dorința de a asigura un flux constant al încasărilor, Sfîntul Scaun pretinde, în secolul al XIII-lea, ca o pătrime din veniturile fiecărei biserici să fie destinată operei de construcție. Recomandarea aceasta n-a fost însă prea mult luată în seamă. Suveranii (ca de pildă, un Ioan de Luxemburg) virează în acest scop cîștigurile provenite din minele de argint aparținînd domeniului regal. Comunele orășenești nu rămîn mai prejos. La Orvieto, în anul 1292, s-a întocmit o listă a cetățenilor și, în raport cu averea fiecăruia, s-au fixat contribuții în vederea construirii Domului. S-a păstrat, de asemenea, un interesant registru cu numele celor care făcuseră donații consacrate catedralei din Milano, menționînd toate profesiile și straturile sociale, fără a le excepta nici pe curtezane. Darurile se făceau adesea în natură. Astfel, regina Ciprului oferă unei catedrale italiene o splendidă țesătură, cu urzeală din fire de aur. Febra filotimică provocată și conflicte familiale. Astfel un oarecare cetățean italian solicită la un moment dat să i se returneze nasturii de aur pe care soția sa îi dăruise operei de construcție. În imediata apropiere a ușilor de biserică se deschid mari prăvălii în care se poate cumpăra tot ceea ce oferiseră credincioșii : de la găini pînă la giuvaeruri de mare preț.

Oameni anume însărcinați cu acțiunile de colectare străbat țări îndepărtate pentru a obține mijloace, în scopul inițierii construcției. Cînd cistercienii încep să ridice abația de la Silvanes, se adresează, cerînd ajutoare, împăratului bizantin, regelui Siciliei, ducelui de Champagne. La rîndul lor, credincioșii se unesc în confrerii avînd ca scop să susțină din punct de vedere material ridicarea construcției. Există fel de fel de confrerii, însă cea mai pitorească era probabil, „confreria popicarilor“ din Xanten, cum poate fi tălmăcită, cu oarecare aproximație, denumirea „*confrérie des joueurs de boule*“. Membrii confreriei nu erau, dealtfel, niște

fitecine, devreme ce printre ei se afla și un episcop. Nu ne permitem a trece sub tăcere nici comerțul cu bunuri spirituale. Așadar : vînzarea de indulgențe. Această operație acoperea, bunăoară, o treime din cheltuielile bisericii colegiale a sfîntului Victor din Xanten pe anul 1487. Dreptul de a împărți indulgențe nu se obținea nici el fără plată. În anul 1397, milanezii au achiziționat de la papă, pentru 500 florini, „*unam bonam indulgentiam.*“

Colectele, mai ales cele ce aveau loc departe de locul construcției, erau însoțite aproape întotdeauna de expediții purtătoare de relicve, care constituiau, în fiecare din orașele vizitate, un prilej de mare sărbătoare. Miniaturile redau cu exactitate străzi pe care trec cortegiile cu relicvarii în mijlocul unor mulțimi de credincioși îngenuncheați. Bolnavii întind mîini rugătoare, mame cu copii în brațe își croiesc drum pentru a ajunge să atingă sfîntul miracol.

Biserica protestase împotriva cultului dedicat obiectelor sfinte încă înainte ca Boccaccio să înceapă a-l lua în rîs. În anul 1215, cel de al patrulea conciliu din Laterano interzicea venerarea relicvelor, dacă era practicată fără o permisiune specială. Demne de admirație sînt însă nemaipomenitul spirit de inițiativă și curajul perceptorilor de colecte. În anul 1112, după incendiul care a produs serioase avarii catedralei din Laon, un grup de șapte canonici adună relicvele salvate, un petic din cămașa Maicii Domnului, o bucată din buretele cu care i s-a dat de băut lui Hristos răstignit, o așchie din Cruce. După o serie de procesiuni prin mai multe orașe franceze, pelerinii se întorc cu o sumă suficient de mare, cred ei, pentru a termina opera de construcție a catedralei. Din păcate, banii adunați sînt repede cheltuiți, astfel că devine necesară o nouă expediție. Episoadele ei ar putea constitui trama unui pasionant roman istoric, cu o călătorie pe mare, cu hoți și cu bandiți, cu pirați și cu perfizi postăvari flamanzi. După șapte luni de pribegie și de peripeții, pioșii călători se întorc cu bine, și încă aducînd cu ei o sumă ce va permite ca în mai puțin de un an catedrala să fie terminată. Nu peste tot s-a reușit să se rezolve atît de per-

fect problema echilibrării cheltuielilor și veniturilor. În rapoartele de lucrări putem citi deseori o constatare melancolică : „Construcția nu înaintează de fel. Lipsesc banii."

*

Transportul materialelor constituia o altă problemă grea pe care trebuiau s-o rezolve constructorii de catedrale. Mijloacele erau tot cele din epoca antică : căile de apă și carele trase de catîri și de cai. În cazul în care cariera de piatră se afla la cîțiva kilometri de locul în care se construia catedrala, cum s-a întîmplat la Chartres, un singur atelaj furniza zilnic o rație nu prea mare, de circa o mie cinci sute de kilograme, adică de — aproximativ — un metru cub.

Un proverb franțuzesc spune că un castel dărîmat este un castel pe jumătate construit. Nu puține din pietrele catedralelor gotice provin din zidurile de apărare și din edificiile imperiului roman. Pentru a se ridica imensul locaș al sfîntului Alban, au fost dezmembrate rămășițele anticului oraș Verulamium. Exemple se pot da la nesfîrșit. Cronicile relatează cazuri de descoperiri miraculoase ale unor noi zăcăminte de piatră ca, de pildă, cel de la Pontoise, care a alimentat construirea catedralei Saint-Denis. Dar asta nu se întîmplă atît de des. Pe Rin, pe Ron, pe Arno erau aduse antice coloane, capiteluri, blocuri albe ori roze de marmură. Mîndra și puternica Veneție își trimite corăbiile în căutarea materialelor de construcție, necesare înălțării Bazilicii San Marco, pînă în Sicilia, pînă la Atena și Constantinopol, pînă în Asia Mică și chiar pînă în Africa.

La cît se ridicau cheltuielile de transport ? Dacă materialul venea din locuri situate la cîteva zeci de kilometri, ori și mai îndepărtate, prețul lui se mărea de patru-cinci ori. În carierele de piatră de la Caen se plătea, pentru un bloc de piatră etalon : o liră, șase șilingi, opt pence. La locul de construcție a catedralei din Norwich prețul se ridica la : patru lire, opt șilingi, opt pence. Costul global al multora din catedralele gotice ar

fi putut fi redus la jumătate, după cum arată calculele, de s-ar fi înlăturat balastul frahtului. Astfel se face că dărîmarea edificiilor vechi nu constituia un act nechibzuit de vandalism, ci o aspră necesitate economică. Foarte curînd s-a înțeles că singurul mijloc efectiv de reducere a costurilor de transport este prelucrarea în carieră a materialului, astfel încît acesta să poată fi cărat la locul construcției ca produs finisat, și, în consecință, mai ușor decît blocurile informe de materie primă. Cioplitori în piatră și maiștri sînt trimiși la carierele de piatră, unde lucrează sub supravegherea unui arhitect. Practica aceasta, din ce în ce mai răspîndită, duce, în Anglia, la apariția unor antreprize care furnizează elemente de construcție gata finisate și chiar sculpturi. E cazul să evocăm și un original mijloc de transport, folosit probabil doar în Evul Mediu : brațele și umerii unor credincioși înrolați voluntar. Pînă a ajunge la vestitul Santiago de Compostela, fiecare pelerin primea în localitatea Triacastela o cantitate de calcar pe care trebuia s-o ducă pînă la Castaneda, unde se aflau cuptoarele de var. Des citata scrisoare a abatelui Haimon din Chartres, datînd din anul 1145, descrie mulțimea de femei și bărbați din toate păturile sociale (ceea ce comentatorilor critici li se pare a fi o hiperbolă) trăgînd care încărcate cu „vin, grîu, piatră, lemne și alte lucruri de trebuință vieții și construcției bisericii". Miile de oameni pășeau încet, într-o liniște mare. Odată ajunși la țintă, ei cîntă imnuri și-și mărturisesc păcatele. Numeroase texte literare completează imaginea muncii voluntare prestate de credincioși. În vremea cînd se construia catedrala din Vézelay, Berthe, soția ducelui Girat de Roussillon părăsește într-o noapte dormitorul conjugal. Ros de bănuieli, ducele se ia după ea...

...Et voit venir de loign la dame et ses ancelles
Et de ses plus privées pucelles damoiselles,
Qui venoient tout chargié de sablon et d'arène
Si qu'elles ne povoient monter fort qu'a grant peine.

Trebuie să ne arătăm, însă, foarte severi cu aceste frumoase povești, ce redau, desigur, cu veridicitate ambi-

anța sufletească, cadrul social și atmosfera de miracol ce înconjurau înălțarea marilor catedrale. Dar aveau toate acestea o înrîurire hotărîtoare asupra înaintării lucrărilor de construcție? Cercetătorii prudenți au îndoieli în această privință. Mobilizarea generală însoțită de entuziasmul cel mai pur nu constituiau, probabil, factorul decisiv în această mare bătălie a arhitecturii.

Surse inepuizabile de informație asupra a ceea ce se petrecea cu materialul, odată ce el ajungea la locul de construcție, sînt nu atît însemnările din cronici, cît vitraliile, miniaturile și gravurile. Indicații multe și valoroase oferă, mai ales cele pe tema turnului Babel, atît de mult apreciată în Evul de mijloc.

Blocurile de piatră și mortarul erau cărate de lucrători cu spatele, ori trase în sus cu ajutorul unor mașini simple, alcătuite pe principiul scripeților. Punțile mari de lemn ce se foloseau în antichitate, sprijinite cu un capăt de pămînt, cu celălalt ridicîndu-se la nivelul construcției, nu puteau fi utilizate, din pricina densității mari a clădirilor din jur. Schelele — care nu se înălțau, ca azi, de la temelia construcției — aminteau de niște cuiburi de rîndunici aninate la înălțimi ametițoare. Acolo, pe zidurile ridicate, se zăreau pîrghii în cumpănă și un soi de macarale primitive. Odgonul de care erau fixate bucățile de piatră, era înfășurat pe un tambur, ca la puțurile țărănești din zilele noastre. Erau folosite, de asemenea, roți mari, învîrtite de lucrători cu piciorul. Bisericile din Alsacia și catedralele din Anglia posedă muzee în care sînt adunate asemenea mașini simple. Nimic nu ne poate îndemna să spunem că în decursul Evului Mediu s-ar fi inventat ceva ce ar fi permis ca efortul fizic al omului să fie nu înlocuit, ci măcar ușurat. Așadar, catedralele gotice sînt, la propriu vorbind, lucrate de mînă.

Repertoriul de unelte e foarte restrîns, cuprinzînd ferăstrăul de tăiat piatră, diverse tipuri de ciocane, cu capete plate ori ascuțite, mistrii, precum și instrumente de măsurat: echerul, colțarul, firul cu plumb. Nu se știe sigur în ce perioadă a apărut dalta cu cap lat, poate abia în secolul al XIV-lea. Instrumentarul cons-

tructorilor de catedrale nu se deosebește prea mult de acela al ziditorilor Acropolei.

Faptul acesta nu constituia însă elementul hotărîtor care ar fi frînat mersul construcției. Finanțele și transportul *(lenta convectio columnarum)*, acestea erau punctele slabe ale unor întreprinderi ambițioase. La Chartres, construirea catedralei a durat cincizeci, la Amiens: șaizeci, la Reims: nouăzeci, la Bourges: o sută de ani. Practic, nici una din catedralele gotice nu a fost terminată în timpul vieții celor care o visaseră înălțîndu-se pînă la nori.

*

Un eminent medievist belgian, Henri Pirenne, a dezvoltat o analogie între dinamica societății din Europa secolelor XI—XII și ceea ce s-a petrecut în America la jumătatea secolului al XIX-lea. Construirea marilor catedrale gotice nu poate fi imaginată decît în condițiile dezvoltării orașelor și ale unor schimbări produse în structura economică. Pămîntul încetează de a mai fi unica sursă de bogăție, crește valoarea bunurilor mobile, se dezvoltă comerțul, apar băncile.

Biserica nu privea cu ochi buni pe cei care agoniseau averi considerabile, nu prin munca lor fizică, nu prin rațiunea originii lor, ci prin mașinațiuni inteligente. Acestora nu le rămînea altceva de făcut decît să transfere o parte din veniturile lor în beneficiul unor țeluri sublime. Spunînd, de bună seamă, doar o parte de adevăr, se poate totuși risca afirmația că din conștiința impură a burgheziei-în-formare au apărut catedralele.

Ele constituiau un obiect de orgoliu și un însemn al puterii vizibil de la mari depărtări. Ele erau, de asemenea, sediul unor reuniuni și al unor activități întrutotul profane. În biserică omul medieval se simțea ca la el acasă. Nu rareori, acolo mînca, dormea, vorbea cu glas tare. Bănci nu existau, te puteai mișca în voie, puteai să te și adăpostești la vreme rea... Interdicțiile ecleziastice cu privire la ținerea de adunări laice în biserici arată că această practică era îndeajuns de răs-

pîndită. Faptul e probat de încă un amănunt : în multe dintre orașele care aveau catedrale sau biserici mari, nu s-a mai construit un Palat comunal. Vitraliile nu preamăreau doar viețile sfinților, ci — dacă ne e permis să comparăm ceea ce e mare cu ceea ce e mic — îndeplineau și funcția de reclame luminoase pentru mătăsari, dulgheri ori cizmari. Între altele, se știe că se dădea o luptă îndîrjită pentru plasarea cît mai avantajoasă a vitraliilor oferite bisericii. „Avantajos" — însemna cît mai aproape de privirile unui eventual client.

Fapt surprinzător și demn de reflecție, regii și principii au jucat un rol foarte modest în zidirea catedralelor, mai ales dacă examinăm gradul de angajare personală a lor în inițierea operei de construcție. În afara unor lăcașe de cult strict-regale, ca Sainte Chapelle sau Westminster, rolul suveranilor se mărginea la acordarea unor subvenții bănești, arareori, la efectuarea de vizite pe șantiere și, cîteodată, la trimiterea în expertiză a arhitectului curții. Atît.

Împovărați cu o preocupare constantă pentru forma și mersul lucrării erau — în Anglia, Franța, Germania — abații și episcopii, iar în Italia comunele orășenești. Abatele Suger constituie un prototip și un simbol al celor care își înglobau într-o catedrală întreaga energie, tot timpul și tot talentul lor. Pe el poți să ți-l reprezinți perfect într-o discuție cu orfevrii și cu pictorii, stabilind iconografia vitraliilor, urcîndu-se pe schele, conducînd o expediție a tăietorilor de lemne, prin pădurile apropiate, în căutarea unor copaci potriviți ca mărime și cu lemnul îndeajuns de solid. Mulțumită lui, construirea catedralei de la Saint-Denis a durat doar trei ani și trei luni, ceea ce a constituit un record de viteză în construcții, record neîntrecut vreme de secole. Patroni asemenea lui au fost Sully, pentru Notre-Dame, episcopul Evrart de Fouilloy, pentru Amiens, Gautier de Montagne, pentru Auxerre.

Dar — fie ele cît de mari — energia și entuziasmul unui singur om nu erau de ajuns pentru a asigura supravegherea neîntreruptă a unor lucrări atît de vaste. Apar, în consecință, instituții corespunzătoare, întreprinderi ce poartă, nume diferite, de la țară la țară : *fabrique, oeuvre, werk, work, opera.* Acestea se îngrijesc de complicata mașinărie administrativă și economică, manipulează fonduri financiare, angajează artiști și lucrători, urmăresc aplicarea planurilor. Colegiul duhovnicesc împuternicește unul sau mai mulți clerici, care din acel moment sînt intitulați *„custos fabricae"*, *„magister fabricae"*, *„magister operis"* : aceștia sînt administratori, nu tehnicieni, cum s-ar putea deduce din aceste denumiri. Dealtfel, administrația însăși este supusă diviziunii și specializării. În Franța *„la fabrique"* preia finanțele, în timp ce *„l'oeuvre"* se ocupă de construcție, în sensul strict al acestui cuvînt. Cu timpul, aceste organisme administrative dobîndesc o oarecare autonomie, mai ales în Italia, unde comunele dețin rolul hotărîtor în opera de ridicare a catedralelor.

*

Să ne îndreptăm acum atenția asupra oamenilor care muncesc la aceste construcții. Ei formează, în mic, o veritabilă societate, supusă deci ierarhizării. Pe treapta cea mai de jos îi vedem pe lucrători. Miniaturile îi prezintă urcînd scările, cu poveri de piatră și mortar, ori învirtind cu răbdare la roțile scripeților. Ei erau recrutați mai cu seamă din rîndurile țăranilor băjenari, fii ai unor familii numeroase, care plecau la oraș în căutare de pîine și de libertate. Cei necalificați prestau munca cea mai grea : la săparea fundațiilor — uneori pînă la o adîncime de zece metri — și la transportul materialelor. Însă — mai ales cei tineri și iscusiți — ei erau înseninați de o speranță, aceea că odată și odată, într-o bună zi, altcineva, alții vor prelua de pe umerii lor greutatea poverilor, iar ei, urcați sus, în vîrful clădirii, vor așeza pietrele în ordinea cuvenită. Stimulentele economice jucau, în această privință, un rol important. Hamalul care căra piatra, ca și muncitorul la lopată, primeau cîte șapte denari pe zi, în timp ce zidarul cîștiga douăzeci și doi de denari.

Nu e lucru de mirare că ei nu priveau chiar cu ochi buni la cei ce se angajau să lucreze voluntar, cum făcuse, de pildă, prealuminatul domn Renaud de Mon-

tauban, ce căuta ca, prin muncă grea, să-și ispășească păcatele. În „*Chanson de geste des quatre fils Aymon*" se spunea despre dînsul că, atunci cînd lucrătorii își primeau, seara, plata zilnică, el lua numai cîte un denar. Și să nu se creadă că lucra într-o doară, dimpotrivă, trăgea cît trei, așa că meșterii zidari se certau pentru el, fiecare dorind să și-l ia ajutor. Fusese poreclit „lucrătorul sfîntului Petru", însă după opt zile, tovarășii de muncă, exasperați, i-au dat cu barosul în moalele capului și i-au aruncat trupul în apele Rinului. Din această poveste sîngeroasă se poate deduce că numărul lucrătorilor necalificați era mare și că lupta pentru un loc de muncă era crîncenă. Raportul numeric dintre muncitorii calificați și cei necalificați era de unu la trei, de unu la patru, și chiar mai mic. Preoții din Ramsay îi mustră pe cei care vin pe șantierul edificiului îndemnați fiind nu de pioșenie, ci de dragostea pentru cîștiguri, „*l'amour de la paie*", fapt care, pe noi, cei de azi, nu ne mai miră chiar atît de mult.

Dacă privim lucrurile din exterior, ar putea să pară că între muncitori și maiștri exista o prăpastie. Și nu era așa. Căci catedralele gotice, aceste mari improvizații, solicitau ceva de felul unei legături organice între toți cei ce se angajaseră întru construirea ei. Faptul rezulta din însăși realitatea materialului. Piatra cioplită, jos, de pietrari, trebuia să nimerească în locul stabilit anume, căci nu era un element strict etalonat, cum ar fi cărămida. Din această cauză vedem, probabil, în listele de plată, alcătuite după o metodă economică, nu după nivelul cîștigurilor, cum se conturează distinct colectivele de muncă. Imediat sub poziția maistrului zidar, apar pozițiile unor auxiliari numiți *valets, compagnons, serviteurs*. Aceștia din urmă trebuiau, prin forța lucrurilor, să învețe un meșteșug. Fie el cît de simplu, cum ar fi pregătirea mortarului. Iar lucrătorii în ghips figurează deja în catalogul de meserii întocmit de Etienne Boileau.

Într-o grupă superioară se află meseriașii zidari și meșterii de toate soiurile care lucrează lemnul, piatra, plumbul și fierul. Aceștia sînt, propriu-zis, constructorii. Meșterii zidari au o funcție de răspundere, aceea de a

rîndui în zid bucățile de piatră, împrejurare pe care o redau cel mai bine termenii englezești de *setter, layer*. De ei depinde ca arcul să reziste sub apăsarea bolții, ca bolțarii să nu se sfărîme. Miniaturile îi prezintă în vîrful construcției, cu mistrie, nivelă și fir cu plumb. Numele lor dispar iarna de pe listele de plată. Atunci ei părăsesc șantierul, lăsînd pe culmea zidurilor (să le apere de frig și de umezeală) un înveliș de paie și de vreascuri.

În schimb, cunoaștem prea puțin, aproape nimic, despre cei care lucrau în carierele de piatră. Ei sînt foarte rar menționați de Etienne Boileau. Acesta omite să dea amănunte despre reglementările statutului lor meșteșugăresc. Erau prost plătiți și munceau în cele mai grele condiții. Erau soldați anonimi în cruciada catedralelor. Și, totuși, fără contribuția lor, a celor ce trudeau în subteranele umede și întunecoase, tăind în stîncă negativul catedralelor, nici nu s-ar fi putut imagina opera finită, creată întru încîntarea privirii omenești. Exploatarea carierelor de piatră începea, de cele mai multe ori, înainte de începerea săpăturilor la fundații. Lucrul era organizat pe echipe de opt muncitori, sub conducerea unui maistru care era plătit mult mai bine decît ei și, în plus, primea o recompensă pentru fiecare bucată de piatră extrasă. Cadența lucrului trebuie să fi fost rapidă, după cum ne-o indică unele informații privitoare la carierele de piatră patronate de o abație cisterciană din Cheshire. În decurs de trei ani s-au extras de acolo treizeci și cinci de mii de tone de piatră, la fiecare sfert de ceas fiind expediat cîte un car încărcat cu materie primă.

*

În anul 1277, lui Walter de Chereford, conducător al lucrărilor din Cheshire, i-a venit ideea să construiască un refugiu pentru cioplitorii de piatră. Desigur, el nu avea de unde să știe că numita — prin transpunere din limba franceză — lojă, va face o strălucită carieră politică. Începuturile i-au fost însă foarte prozaice, strict utilitare : avea destinația să asigure celor

ce ciopleau piatra și preparau elemente de sculptură un loc în care să poată mînca și unde să se adăpostească de arșiță și de frig. Ei nu locuiau totuși acolo. E sigur, în schimb, că magazia cioplitorilor în piatră (știm despre cea dintîi că era alcătuită din o mie patru sute de scînduri — că era, deci, nu prea mare — și că avea în interior dotări cu totul primitive) devenise și un sediu al discuțiilor pe teme profesionale. Există, de asemeni, un document în care se relatează despre o intervenție, cu arme, a poliției episcopale, care trebuise să liniștească spiritele printre pietrarii ce se sfădeau. Aceasta se petrecea însă în Franța, nu în Anglia, la construirea Catedralei Notre-Dame, căci deprinderea de a dura loji se răspîndise cu repeziciune în toate țările.

Într-un tablou de Van Eyck reprezentînd-o pe sfînta Barbara, patroană a constructorilor, loja, — pe înțelesul nostru : șopronul — pare, lîngă imensul locaș de cult, o colivie de păsări. Într-adevăr, ea putea să adăpostească cel mult douăzeci de meseriași. Iar aceștia erau și ei asemeni unor păsări călătoare. Erau vremuri cînd nu se știa de pașapoarte. Meșterii făceau dese traversări peste Canalul Mînecii, treceau Rinul și călătoreau chiar, împreună cu cruciații, pînă în Palestina. Îi lua uneori cu el vreun arhitect, ca Etienne de Bonneuille, și-i ducea să construiască o catedrală într-un loc îndepărtat ca Upsala. Călătoriile meșterilor nu porneau dintr-o nevoie de aventuri, ci — mai curînd — din căutarea unor condiții de muncă mai bune. Uneori însemnau, pur și simplu, fugă de munca obligatorie. Mai cu seamă în Anglia, regele dispunea, prin intermediul șerifilor, recrutări obligatorii de meșteri pietrari și zidari, necesari construirii unor castele aflate, nu o dată, la depărtări de sute de kilometri de locurile de baștină ale acestora. Iar termenul recrutării era nelimitat. Constructorii de catedrale erau, totuși, niște meșteșugari liberi.

Aceia dintre ei care lucrau în piatră erau încorporați, cu toții, în expresia franceză *„tailleurs de pierre"*, desemnîndu-i atît pe cei care ciopleau blocurile masive, cît și pe cei care executau rozete, arcuri de boltă, ori chiar sculpturi. Un mister al arhitecturii gotice, și un lucru într-adevăr de neînțeles pentru noi, este faptul

că acești sculptori nu sînt tratați ca artiști, ci se pierd în masa de cioplitori anonimi. Individualitatea lor era ținută în frîu de arhitect și de teolog. În anul 787, conciliul ecumenic de la Niceea a stabilit că măiestria revine artiștilor, dar compoziția (am spune azi : conținutul lucrării) ține de clerici. Această afirmație nu avea doar o valoare declarativă, de vreme ce, în anul 1306, de pildă, sculptorul Tideman era obligat să retragă dintr-o biserică londoneză sculptura lui Iisus realizată de el — deoarece fusese apreciată ca nefiind conformă cu tradiția —, el trebuind, în plus, să restituie și banii primiți pentru executarea lucrării.

Terminologia folosită pentru a-i desemna pe diverșii meseriași e săracă și întrucîtva înșelătoare, înregistrînd deseori mai mult stări de fapt, decît funcții. Astfel, termenul englez *„hard hewers"* îi indică pe meseriașii care lucrează în piatră tare, cum ar fi cea de prin părțile comitatului Kent, în opoziție cu cei care ciopleau piatra fină, ce putea fi folosită în sculptură, și cărora li se spunea *„freestone masons"* (mai apoi s-a folosit un termen prescurtat : „freemason", din care se trage, în franceză, cuvîntul „franc-maçon", pe care însă Evul Mediu nu îl cunoștea, cu referire la masoneria speculativă ce a apărut abia în secolul al XVIII-lea). Aflați în fața portalului de la Chartres, repede băgăm de seamă că sculpturile sînt executate dintr-o piatră de altă varietate, avînd o granulație mai fină decît aceea din care e făcut zidul.

Ceasornicul solar era cel ce fixa orarul de lucru. Ziua de muncă începea așadar în zori și se încheia la apusul soarelui. După cum rezultă din unele documente datînd din a doua jumătate a secolului al XVI-lea, constructorii englezi aveau, iarna, o pauză de o oră la prînz, și alta, de cincisprezece minute, după-amiază ; vara : o oră pentru masa de prînz și două pauze de cîte treizeci de minute. Iarna se lucra de la opt pînă la zece ore ; vara : douăsprezece ore. În fiecare an, erau cincizeci de zile de sărbătoare, ceea ce, dacă adăugăm și duminicile, dă în jur de două sute cincizeci de zile de muncă efectivă.

În scopul de a-i fixa, muncitorilor calificați li se asigurau locuri de cazare în hanuri. Destul de tîrziu, abia în secolul al XVI-lea, apare în Anglia, lîngă Eton, cel dintîi hotel destinat meșterilor, *„hospicium lathomorum“*, prevăzut și cu o bucătărie.

Gama remunerațiilor era destul de largă. Knoop și Jones au numărat la Caernavon, între anii 1278 și 1280, pînă la șaptesprezece tarife pentru zidari. Plata muncitorilor necalificați se făcea în seara fiecărei zile, pe cînd meșterii își primeau drepturile bănești săptămînal, și anume în ziua de sîmbătă.

La cît se ridicau cîștigurile ? E o întrebare dificilă. E ușor să întocmești niște indici care induc în eroare, arătînd negru pe alb că ne este bine, ori că ne-a fost mai bine, ori că într-un loc anume e mai bine decît la noi. Problema se complică cînd intră în discuție o epocă îndepărtată. Minimul necesar existenței omenești este atît de relativ ! Pe răspunderea cercetătorului francez Pierre du Colombier, care nu poate fi bănuit de parțialitate, afirmăm și noi că muncitorii din Evul Mediu aveau condiții materiale mai bune decît muncitorii de la sfîrșitul secolului al XIX-lea. Trebuie adăugat că această apreciere se referă la muncitorii calificați, nu la cei care tăiau coridoare întunecoase în carierele de piatră. După studii amănunțite, Baissel demonstrează că, pentru a cumpăra trei sute șaizeci de kilograme de grîu, un zidar trebuia să muncească în secolul al XIV-lea douăsprezece zile ; în anul 1500 — douăzeci de zile ; iar în anul 1882 — douăzeci și două de zile.

Mai există un indice, încă mai convingător, și anume acela care compară cîștigurile încasate de către un zidar londonez hrănit de întreprinderea de construcție cu cele ale unuia care lua masa în exterior. Cel dintîi încasa cu o treime mai puțin decît celălalt. Mai tîrziu, în secolul al XVI-lea, raportul era : o jumătate. Cercetări contemporane făcute asupra bugetului unei familii muncitorești arată că pentru hrană se cheltuiește considerabil mai mult decît o treime din venituri.

Foarte puține documente scrise ne permit să descifrăm raporturile dintre angajați și patroni. În secolul al XII-lea a avut loc o grevă pe șantierul mînăstirii din Obazine. Muncitorii nu se învredniciseră a ține pînă la capăt un lung post de carne, cumpăraseră un porc, îl tăiaseră, mîncaseră o parte din el, îngropînd restul. Abatele, pe nume Stedan, descoperi carnea ascunsă și porunci să fie aruncată. În ziua următoare muncitorii refuzară să meargă la lucru, mai mult, aduseră ofense abatelui. Acesta, la rîndu-i, zicea că va găsi el lucrători care să știe a-și înfrîna dorințele trupești și care să fie în stare să zidească, mai bine decît rebelii, o casă a Domnului. Totul se încheie printr-un act de căință îndeplinit de colectivul sedițios. La Siena, în schimb, s-a tot disputat vreme de treizeci de ani o chestiune a vinului pe care constructorii catedralei voiau să-l obțină, în timpul perioadei de lucru, din pivnițele administrației. Își intemeiau, dealtfel, cererea pe un argument logic, spunînd că nu vor să piardă din timp, lăsîndu-și lucrul, tot umblînd să-și ude gîtlejurile. În cele din urmă, administrația șantierului a cedat, satisfăcînd această justă revendicare omenească.

*

Tradiția medievală îi privea pe constructorii de catedrale ca pe niște descendenți ai constructorilor templului lui Solomon. Nobilă genealogie și, în același timp, mistică. Și în romanele contemporane în care se vorbește despre arhitecții Evului Mediu figura acestora e învăluită într-o aură de mister. Ei sînt înfățișați ca fiind în parte niște magi, în parte niște alchimiști și niște astronomi ai bolților încrucișate ; oameni misterioși ce vin de departe, posedînd o cunoaștere ezoterică a proporțiilor divine și secretul, bine păzit, al zidirii. În realitate, începuturile acestei profesiuni au fost cît se poate de modeste, arhitectul pierzîndu-se în mulțimea meșterilor anonimi. Însăși noțiunea de arhitect este prezentată în textele medievale într-un mod foarte inconstant și echivoc, ceea ce vorbește de la sine despre o poziție și o funcție nu prea bine precizate în opera de construcție. De cele mai multe ori, el era meșter zidar sau cioplitor în piatră, prestînd aceeași muncă fizică ca și ceilalți zidari sau cioplitori. Deseori, funcția arhitectu-

În scopul de a-i fixa, muncitorilor calificați li se asigurau locuri de cazare în hanuri. Destul de tîrziu, abia în secolul al XVI-lea, apare în Anglia, lîngă Eton, cel dintîi hotel destinat meșterilor, *„hospicium lathomorum"*, prevăzut și cu o bucătărie.

Gama remunerațiilor era destul de largă. Knoop și Jones au numărat la Caernavon, între anii 1278 și 1280, pînă la șaptesprezece tarife pentru zidari. Plata muncitorilor necalificați se făcea în seara fiecărei zile, pe cînd meșterii își primeau drepturile bănești săptămînal, și anume în ziua de sîmbătă.

La cît se ridicau cîștigurile? E o întrebare dificilă. E ușor să întocmești niște indici care induc în eroare, arătînd negru pe alb că ne este bine, ori că ne-a fost mai bine, ori că într-un loc anume e mai bine decît la noi. Problema se complică cînd intră în discuție o epocă îndepărtată. Minimul necesar existenței omenești este atît de relativ! Pe răspunderea cercetătorului francez Pierre du Colombier, care nu poate fi bănuit de parțialitate, afirmăm și noi că muncitorii din Evul Mediu aveau condiții materiale mai bune decît muncitorii de la sfîrșitul secolului al XIX-lea. Trebuie adăugat că această apreciere se referă la muncitorii calificați, nu la cei care tăiau coridoare întunecoase în carierele de piatră. După studii amănunțite, Baissel demonstrează că, pentru a cumpăra trei sute șaizeci de kilograme de grîu, un zidar trebuia să muncească în secolul al XIV-lea douăsprezece zile; în anul 1500 — douăzeci de zile; iar în anul 1882 — douăzeci și două de zile.

Mai există un indice, încă mai convingător, și anume acela care compară cîștigurile încasate de către un zidar londonez hrănit de întreprinderea de construcție cu cele ale unuia care lua masa în exterior. Cel dintîi încasa cu o treime mai puțin decît celălalt. Mai tîrziu, în secolul al XVI-lea, raportul era: o jumătate. Cercetări contemporane făcute asupra bugetului unei familii muncitorești arată că pentru hrană se cheltuiește considerabil mai mult decît o treime din venituri.

Foarte puține documente scrise ne permit să descifrăm raporturile dintre angajați și patroni. În secolul al XII-lea a avut loc o grevă pe șantierul mînăstirii din

Obazine. Muncitorii nu se învrednicisеră a ține pînă la capăt un lung post de carne, cumpăraseră un porc, îl tăiaseră, mîncaseră o parte din el, îngropînd restul. Abatele, pe nume Stedan, descoperi carnea ascunsă și porunci să fie aruncată. În ziua următoare muncitorii refuzară să meargă la lucru, mai mult, aduseră ofense abatelui. Acesta, la rîndu-i, zicea că va găsi el lucrători care să știe a-și înfrîna dorințele trupești și care să fie în stare să zidească, mai bine decît rebelii, o casă a Domnului. Totul se încheie printr-un act de căință îndeplinit de colectivul sedițios. La Siena, în schimb, s-a tot disputat vreme de treizeci de ani o chestiune a vinului pe care constructorii catedralei voiau să-l obțină, în timpul perioadei de lucru, din pivnițele administrației. Își întemeiau, dealtfel, cererea pe un argument logic, spunînd că nu vor să piardă din timp, lăsîndu-și lucrul, tot umblînd să-și ude gîtlejurile. În cele din urmă, administrația șantierului a cedat, satisfăcînd această justă revendicare omenească.

*

Tradiția medievală îi privea pe constructorii de catedrale ca pe niște descendenți ai constructorilor templului lui Solomon. Nobilă genealogie și, în același timp, mistică. Și în romanele contemporane în care se vorbește despre arhitecții Evului Mediu figura acestora e învăluită într-o aură de mister. Ei sînt înfățișați ca fiind în parte niște magi, în parte niște alchimiști și niște astronomi ai bolților încrucișate; oameni misterioși ce vin de departe, posedînd o cunoaștere ezoterică a proporțiilor divine și secretul, bine păzit, al zidirii. În realitate, începuturile acestei profesiuni au fost cît se poate de modeste, arhitectul pierzîndu-se în mulțimea meșterilor anonimi. Însăși noțiunea de arhitect este prezentată în textele medievale într-un mod foarte inconstant și echivoc, ceea ce vorbește de la sine despre o poziție și o funcție nu prea bine precizate în opera de construcție. De cele mai multe ori, el era meșter zidar sau cioplitor în piatră, prestînd aceeași muncă fizică ca și ceilalți zidari sau cioplitori. Deseori, funcția arhitectu-

lui era îndeplinită de chiar oblăduitorul construcției, abate sau episcop, om instruit și umblat, cunoscător al multor țări, fapt ce avea o importanță deosebită, căci de foarte multe ori catedralele erau còpii ale unor lăcașe de cult vestite.

Se poate spune că rolul arhitectului capătă contur, că statura sa se înalță, pe măsura ridicării marilor catedrale gotice. Poziția și autoritatea acestei profesii se consolidează de pe la jumătatea secolului al XIII-lea. Însă chiar în această perioadă apar texte în fața cărora simțim parcă nevoia de a ne ridica brațele, cuprinși de uimire. Moralistul și predicatorul Nicolas de Biard afirmă, bunăoară, plin de indignare : „S-a statornicit un obicei ; la marile construcții un meșter îndeamnă și îndrumă la muncă pe ceilalți cu vorba, punînd însă mîna la treabă foarte rar, ori chiar deloc ; cu toate acestea, e plătit mai bine decît ceilalți". În continuare, se spune, nu fără dispreț, că acest meșter, purtînd în mîini mănuși și un bețișor, îi dirijează pe ceilalți : «Uite, așa și nu altfel trebuie cioplită piatra asta», dar el însuși nu muncește defel. „Asemeni multor prelați din ziua de azi" — adaugă Nicolas de Biard, umplînd pînă sus paharul osîndei.

Textul citat arată cu claritate că emanciparea noii profesii nu s-a făcut cu ușurință. Arhitectura nu constituia obiect de studiu în universități. Astfel, alături de meșteșugari experimentați, apăreau, întărind rîndurile profesioniștilor, amatori ca vestitul Perrault care „din medic prost ajunge bun arhitect", ca Wren, matematician și astronom, ori ca Vanbrough, comediograf. Dar, cel puțin, aceștia erau, cum am spune azi, niște intelectuali. Se iveau, însă, și oameni simpli (fapt menționat de Peach), ca, de pildă, acel zidar de țară, analfabet, care a construit în insula Malta o mare biserică avînd acoperișul elevat în cupolă. Ordinele monahale se dedicau de asemenea acestei profesii. Reputația de constructori pe care o aveau călugării cistercieni era, în Evul Mediu, pretutindeni recunoscută, provocînd chiar un litigiu între Sfîntul Scaun și împăratul Frederic al II-lea. Acesta din urmă îi silea pe cistercieni să lucreze la construirea castelelor sale.

I se refuza arhitecturii un loc printre artele independente. Faptul acesta îi leza desigur pe arhitecți, care își dădeau silința să compenseze nedreptatea prin uzurparea unor titluri universitare, ca *„magister cementariorum"* sau *„magister lapidorum"*. Avem cunoștință că faptul acesta a stîrnit protestele avocățimii pariziene care nu putea suporta asocierea cu niște meșteri zidari. (Sărmani juriști, din toată cazuistica lor n-a mai rămas nimic, afară de un delicios subiect de comedie.)

La toate punea însă vîrf inscripția de pe mormîntul lui Pierre de Montreuil, arhitect al Sfîntului Ludovic, creator al bisericii Sainte-Chapelle. Nu numai că el este numit, în această pisanie : floare rară a purtărilor alese; mai apare aici un titlu neîntîlnit mai apoi : *„docteur ès pierres"*. Toate acestea constituiau însă apogeul unei cariere individuale, care nu putea masca niște origini modeste.

Ce este, pentru noi, un arhitect ? El este acela care întocmește planurile. Dar s-au păstrat planurile, planurile catedralelor gotice ? Numai de la jumătatea secolului al XIII-lea încoace. Din această perioadă datează prețiosul album al lui Villard de Honnecourt, despre care va veni vorba îndată. Mai avem, ce-i drept, proiectul abației Saint-Gall, din secolul al IX-lea, și planul rețelei de apă a abației Canterbury, acesta din secolul al XII-lea, însă cu greu pot fi numite planuri aceste schițe cu o perspectivă naivă, aducînd cu desenele făcute de copii. Această lipsă a unei surse capitale pentru cunoașterea unei epoci a istoriei arhitecturii ar putea fi foarte ușor explicată prin prețul ridicat al pergamentului. Poate din această pricină planurile erau întocmite pe altfel de materiale, mai puțin durabile și mai greu de conservat. Ori poate — și acesta e un îndrăzneț cuvînt de hulă la adresa constructorilor de catedrale, alături de anterioara menționare a lipsei unei antecalculații — ideea construcției nu se configura în mintea inițiatorilor într-o lumină prea clară. Antreprizele șantierelor de construcție ale catedralelor din Strasbourg, Köln, Orvieto, Viena, Florența ori Siena își țineau sub strașnică pază proiectele, care apar în număr mare în secolele al XIV-lea și al XV-lea. În această pe-

rioadă se ivesc acele *„tracing houses“*, *„chambres aux traits“*, mici colective de desenatori — cum am spune azi — subordonate arhitectului. Pergamentul se ieftinise, tehnica desenului evoluase mult, dar cu toate acestea, istoria construcției poate fi cu greu reconstituită pe baza acestor materiale. Căci de cele mai multe ori erau desenate doar fațadele, aproape în nici un caz un ansamblu. Pe deasupra, nu exista nici un fel de preocupare pentru exactitate și pentru respectarea vreunei scări a desenelor. Acestea nu erau, deci, niște schițe tehnice precise, destinate executanților, ci un fel de rezumate sumare. Același lucru se întîmplă cu modelele realizate din ceară sau din lemn, acoperite cu ghips, pe care în reprezentările plastice le poartă în mîini sfinții și donatorii. Toate erau obiecte ale unei medieri între arhitect și patronul construcției, nu între proiectant și executant.

Printr-o fericită întîmplare, s-a păstrat totuși un document care ne permite, mai mult decît toate planurile și indiciile rămase, să aruncăm o privire — mai exactă și mai profundă — în atelierul arhitectului. E un manual medieval de arhitectură, o mică enciclopedie a științei construcției, și, totodată, un carnet ce cuprinde însemnări și schițe, sfaturi practice și descrieri de invenții. E vorba de albumul lui Villard de Honnecourt. Din păcate, cele treizeci și trei de foi de pergament care au ajuns pînă la noi constituie doar o parte a lucrării. Lipsește întreaga secțiune dedicată construcției în lemn, dulgheritului, de o importanță capitală pentru constructorii de catedrale. Cu toate acestea, materialul pe care îl conține acest vademecum al arhitectului mai că dă pe dinafară din filele caietului.

Dar ce nu se află în acest caiet ? Există și mecanică, și geometrie, și trigonometrie practică, și schițe de catedrale, desene înfățișînd animale, oameni, ornamente și detalii arhitectonice. Căci acest Villard, originar din micul sat picard Honnecourt, era un om mînat de o curiozitate avidă. A călătorit mult, a văzut numeroase catedrale gotice — la Meaux, Laon, Chartres, Reims — a fost și în Germania și în Elveția, a ajuns chiar pînă în Ungaria, și peste tot desena și nota lucrurile care îl interesau : un plan de cor, o lăcustă-cosaș, o rozetă, un leu, un chip de om conturîndu-se din desenul unei frunze, o cruce, nuduri, personaje în mișcare. Unele din aceste desene sînt schematice, înscrise într-un dreptunghi sau într-un triunghi, ca și cum Villard ar fi îndrumat mîna grea a unui sculptor. Altele, cum ar fi acela înfățișînd un personaj care îngenunchează, uimesc prin măiestria decorativă și prin perfecțiunea cu care sînt redate moliciunile faldurilor. Era interesat în aceeași măsură de invenții : un fierăstrău scufundat în apă, o roată care se învîrtește singură (eternul vis cu un *perpetuum mobile)* ca și mici curiozități practice, *gadgets* — ar spune americanii : cum să construiești un înger care să arate mereu cu degetul spre soare, cum să faci un vultur sculptat care să-și întoarcă privirile în direcția preotului care citește Evanghelia, ori un ingenios mecanism pentru încălzirea mîinilor episcopului în timpul unei slujbe mai lungi.

Romancierii îi prezintă pe arhitecții medievali ca pe o sectă ce-și păzea tainele cu strășnicie. În măsura în care aceste taine erau cu adevărat importante, trebuiau să se refere la o ezoterică știință exactă. Dacă am accepta această premisă, arhitecții ar fi fost în Evul Mediu singurii oameni care cunoșteau proprietățile figurilor geometrice, formulele rezistenței materialelor și legile de bază ale mecanicii. Caietul lui Villard nu ne spune nimic în această privință. El constituie o culegere de rețete practice, cartea de bucate a unui arhitect medieval.

Știm, din istoria științei, că în Evul Mediu tezaurul de cunoștințe matematice era restrîns. De pe la mijlocul secolului al XI-lea ne-a rămas corespondența pe care o purtau între ei doi savanți : Ragimbold din Colonia și Radolf din Liège. Un sever cercetător din zilele noastre afirmă că „o analiză a acestor scrisori se reduce la o constatare a ignoranței conținute în ele“. Căci cei doi savanți nu sînt în stare să ducă pînă la capăt o demonstrație geometrică simplă ori să determine mărimea unghiului exterior unui triunghi.

Nu se știe cîtă vreme ar fi trecut în așteptarea unui nou Euclid, de n-ar fi fost arabii, prin mijlocirea cărora, în secolele al XII-lea și al XIII-lea, Europa a luat

cunoştinţă de Aristotel, Platon, Euclid, Ptolemeu. Fără doar şi poate, graţia ştiinţei lor s-a revărsat şi asupra arhitecţilor. Folosul pe care aceştia l-au tras din ea, iată însă o problemă greu de rezolvat.

Bunicii noştri din veacul trecut dădeau dovadă de un optimism incorigibil cînd vorbeau despre raţionalismul arhitecturii gotice. Trebuie, mai degrabă, să fim de părerea celor care afirmă că ziditorii catedralelor erau deţinători ai unei cunoaşteri empirice, ce venea nu din calcule şi evaluări, ci din încercările făcute şi din experienţa dobîndită. În imperiul intuiţiei, eroarea e facilă. În domeniul construcţiei de catedrale, catastrofele se produceau mult mai des decît am fi înclinaţi să o credem, fenomenul acesta nelimitîndu-se la accidentul de la Beauvais sau la nereuşita încercare de extindere a Domului sienez. Raportul expertizei efectuate la catedrala din Chartres, după o sută de ani de la construirea ei, prezintă o stare de lucruri alarmantă. Transeptul ameninţă să se prăbuşească, portalul trebuie consolidat printr-o construcţie cu montanţi din fier. În secolul al XVI-lea, starea în care se afla catedrala Notre-Dame din Paris nu dădea mai puţin de gîndit. Care erau cauzele acestei situaţii ? De cele mai multe ori, fundaţiile nu erau suficient de solide în raport cu trunchiurile veşnic năzuind spre înălţimi ale edificiilor. Această patimă a verticalităţii e ilustrată de creşterea înălţimii navelor centrale ale unor catedrale, enumerate în ordinea temperală a construirii lor : Sens — 30 de metri ; Paris — 32,50 ; Chartres — aproximativ 35 ; Bourges — 37 ; Reims — 38 ; Amiens — 42 şi, în fine, Beauvais — 48 de metri.

Istoria construirii catedralei din Milano, istorie pe care o cunoşteam destul de exact din protocoalele unor comisii de experţi, dovedeşte o stare de fapt în măsură să provoace indignarea raţionaliştilor. Iată : zidurile se şi află ridicate la o înălţime considerabilă, se poartă însă discuţii nu asupra unor detalii ornamentale — cum ne-am putea închipui — ci asupra unei chestiuni fundamentale : planul general al catedralei. Un arhitect francez, Jean Mignot, îi critică vehement pe arhitecţii italieni şi se rosteşte printr-un aforism clasicizant : *„Ars sine scientia nihil est“*. Acea *„scientia“*, însă, zăcea pe undeva prin domeniile empiriei, de vreme ce nici una din părţile aflate în dispută n-a reuşit să ducă pînă la capăt, printr-o argumentare ştiinţifică, opiniile pe care le susţinea.

Alchimia, se ştie, ascunde mai multe secrete decît chimia, însă am putea spune că domeniul care păstrează pînă azi caracterul cel mai ezoteric este acela al artei culinare. Taina cea mai adîncă a arhitecţilor medievali era iscusinţa de a construi după un plan, însă ştiinţa lor cuprindea şi o mie de alte secrete ţinînd — cum am spune azi — de bucătăria profesiei, cum ar fi diagnosticarea diferitelor sorturi de piatră ori a diverselor reţete de mortar.

Obligaţia de a păstra astfel de secrete revenea nu numai arhitecţilor, ci şi meşterilor pietrari, zidarilor, lucrătorilor în ghips, ca şi celor care preparau amestecurile de mortar, aflaţi pe treapta cea mai de jos a ierarhiei. Dealtfel prescripţii de aceeaşi natură erau în vigoare şi în meserii care nu aveau nimic de a face cu arhitectura.

Două manuscrise englezeşti — unul cunoscut ca „Regius“, şi datînd cam din anul 1390, celălalt, „Cook“, urmîndu-l la o distanţă de patruzeci de ani — constituie o veritabilă constituţie a constructorilor de catedrale. Ele conţin, pe lîngă prescripţii religioase, morale şi cutumiare, un articol special cu privire la discreţie. Se ordonă, anume, a nu se destăinui conţinutul discuţiilor care se purtau în „loji“ ori în alte locuri în care se adunau meşterii-zidari. Istoricii au crezut multă vreme că era vorba de o interdicţie ce privea repetarea unor formule sau taine ezoterice. Prevederea se referea însă, după cum au dovedit cercetătorii mai noi, la chestiuni pur tehnice şi profesionale, cum ar fi, de pildă, procedeul de a pune o piatră în aşa fel încît poziţia să fie cît mai apropiată de cea pe care o avea în stînca din care a fost tăiată.

S-a crezut multă vreme că meşterii-zidari din Evul Mediu se înţelegeau între ei prin intermediul unor semne tainice, secrete. Cercetările mai noi au arătat că acest obicei avea valabilitate numai în Scoţia, în legătură

fiind cu prelucrarea unui sort special de piatră, care se importa. Dispoziția avea, prin urmare, rostul de a-i proteja pe meșterii cu calificare înaltă de cei mai puțin calificați, totul fiind în strictă dependență de niște condiții locale.

Erau catedralele construite *„more geometrico"* ori, mai curînd, „intuitiv", asemeni unor faguri de miere? E o dispută ce nu se poate rezolva în termeni generali, fiindcă soluția variază în funcție de timp și de loc, de nivelul pe care-l atinsese cunoașterea în momentul respectiv și de pregătirea pe care o avea arhitectul luat ca persoană concretă. Alexander Neckam, bunăoară, a avut, către sfîrșitul secolului al XII-lea, o intuiție genială: aceea că forța gravitației tinde către centrul pămîntului. Însă din aceasta a tras o concluzie practică teribilă, care, din fericire, n-a inspirat pe nici un arhitect; Neckam recomanda, anume, ca zidurile unei construcții să nu fie ridicate vertical, ci să se desfacă în lături, dinspre bază, pe măsură ce se înălțau.

Mai rămîne să examinăm chestiunea modulelor, modulul fiind o mărime aleasă arbitrar, al cărei multiplu se regăsește în diferitele elemente ale construcției, cum ar fi lungimea navei, înălțimea coloanelor, raportul dintre lățimea transeptului și cea a navei principale. E cert că arhitecții medievali aplicau un modul. Arheologul american Sumner Crosby a descoperit că, la catedrala Saint-Denis, modulul, folosit cu destulă consecvență, era de trei sute douăzeci și cinci de miimi dintr-un metru, cam cît măsura așa-numitul „picior parizian". Utilizarea modulului decurgea însă mai curînd dintr-un principiu estetic, decît dintr-unul strict constructiv. Căci era bine cunoscut faptul că aplicarea unor reguli geometrice simple acordă armonie proporțiilor.

Arhitectul era pentru început un meseriaș printre ceilalți meseriași, primea o plată zilnică și presta o muncă fizică, cea de pietrar, bunăoară, și ceea ce ne-ar putea oarecum mira, primea, și aceasta de-acum în secolul al XVI-lea, la Rouen, o retribuție mai mică decît meșterii-zidari, încasînd, în compensație, o primă anuală. Cu timpul, însă, beneficiile materiale oferite de această profesie sînt tot mai evidente, fapt dovedit și prin aceea că arhitectului i se plătea ziua-muncă indiferent dacă fusese sau nu prezent pe șantier. Examinînd valoarea cîștigurilor în natură — sub formă de articole de îmbrăcăminte — ajungem la un rezultat asemănător. În primele timpuri, ele nu reprezentau mai mult decît un soi de livrea, subliniind astfel o îndatorire și o dependență. Cînd aflăm, însă, că în anul 1255 John Gloucester primește o mantie îmblănită, cum purtau de obicei nobilii, vedem deja semnul distinctiv al unei înălțări. Pentru a-l lega de lucrarea începută, administrația șantierului îi oferea arhitectului un cal, o casă și, totodată, rarul privilegiu de a mînca la masa abatelui.

În Italia și, mai ales, în Anglia, situația materială a conducătorului lucrărilor de construcții era considerabil mai bună decît în Franța. Retribuția anuală a maestrului era, în regatul insular, de optsprezece lire, într-o vreme cînd un venit agricol de douăzeci de lire îți asigura un titlu nobiliar. În secolul al XIII-lea, arhitectul de curte al lui Carol de Anjou posedă titlul de protomagister, o suită-călare și este trecut printre nobili, cu rangul de cavaler.

Cele mai multe din catedralele gotice sînt opera unui mare număr de arhitecți. Se depuneau însă eforturi pentru ca supervizarea construcției să fie asigurată, pe cît posibil, o perioadă mai îndelungată de către una și aceeași persoană. Contractele pe viață nu constituie o raritate. În ele găsim și o clauză conform căreia, în caz de boală incurabilă sau de pierdere a vederii, arhitectul este îndreptățit să primească, pînă la sfîrșitul vieții, o pensie dinainte fixată. În Evul Mediu tîrziu se întîmpla foarte des ca arhitectul să lucreze în același timp pe mai multe șantiere. Găsim însă și contracte draconice, cum este cel încheiat între administrația șantierului catedralei din Bordeaux și Jean Lebas, purtător al titlului de *„maçon, maître après Dieu des ouvrages de pierre"*. Acesta era ținut să nu părăsească șantierul decît o dată pe an, și atunci ca să-și viziteze familia. Călătoriile prezentau interes pentru arhitecți, căci diversele expertize constituiau o sursă suplimentară, deseori importantă, de venituri, aducînd în plus o însemnată

creştere de autoritate şi de prestigiu, consacrîndu-i ca maeştri eminenţi.

*

În fine, e cazul să terminăm cu legenda despre anonimatul constructorilor de catedrale. Numele lor s-au păstrat, cu zecile, pînă în zilele noastre, nu numai în însemnări de cronică ori în registre contabile. Constructorii din Evul Mediu îşi semnau — dacă ne putem exprima astfel — îşi semnau operele, cu dragă inimă şi plini de mîndrie.

În catedrala din Chartres există pe paviment un desen — singurul conservat — care multă vreme a scăpat atenţiei cercetătorilor. Se prezintă ca un labirint, avînd forma unui cerc cu diametrul de optsprezece metri, prin care credincioşii peregrinau în genunchi : o versiune prescurtată a călătoriei spre locurile sfinte. În partea centrală a fiecărui labirint — ecou îndepărtat al civilizaţiei cretane — se afla o placă memorială. Din păcate, nici unul din exemplarele originale nu s-a păstrat pînă în zilele noastre. Avem însă o descriere şi cunoaştem conţinutul a două din aceste inscripţii. Nu e vorba — cum s-ar putea crede — de un verset din Evanghelie, de un fragment dintr-un text liturgic. Spre totala surprindere a celor ce susţin teza anonimatului, la catedrala din Amiens inscripţia glăsuia astfel :

„Lucrările de construcţie a acestei biserici s-au început în anul de graţie 1220. În acea vreme, episcop era Evrart ; rege al Franţei — Ludovic, fiu al lui Filip. Cel care conducea lucrarea se numea maestrul Robert din Luzarches, după el a venit Thomas din Cormont, iar, după acesta, — fiul său, Renaud, care a pus această pisanie în anul 1288 de la naşterea Domnului."

Pe o placă de marmură erau reprezentaţi, însoţindu-l pe episcop, cei trei arhitecţi. Dealtfel nu numai cei care conduceau lucrările de constucţie şi-au lăsat numele posterităţii. Vestitul timpan de la Autun poartă inscripţia : „Gislebertus fecit hoc opus". Semnături se mai află şi pe unele detalii arhitectonice, cum ar fi capitelurile sau bolţarii. Pe o cheie de boltă a catedralei din

Rouen se poate citi o radioasă confirmare : *„Durandus me fecit"*. Un Clemens din Chartres îşi semnează vitraliul pe care l-a făcut.

Există, în fine, semnele imprimate în piatră. Evul Mediu cunoştea, şi el, munca în acord, aceasta era însă folosită de regulă în domeniul construcţiei de fortăreţe, mai cu seamă cînd mîna de lucru fusese recrutată prin constrîngere (aşa cum depun mărturie zidurile de la Aigues-Mortes). Pe pietrele catedralelor, marcaje de acest tip se întîlnesc foarte rar, iar cele care apar se datoresc, cu siguranţă, unor muncitori nou angajaţi, a căror pricepere nu fusese încă pusă la încercare de către maistru. În schimb, o importanţă deosebită prezentau semnele imprimate la locul de extracţie, în carierele de piatră, mai cu seamă cînd şantierul de construcţie a catedralei folosea material din surse de aprovizionare diverse. Căci exista o regulă, aceea ca un zid să fie ridicat din sorturi de piatră identice sau asemănătoare, ceea ce îi garanta acestuia rezistenţa şi permitea aplicarea de corecturi în cazul unor refaceri.

Fără o determinare exactă a poziţiilor e greu de imaginat cum s-ar fi putut orchestra mulţimea de sculpturi ce populează portalele, cornişele şi galeriile catedralelor. Se produceau desigur şi unele erori. La catedrala Notre-Dame, simbolurile lunilor au fost aşezate în ordine inversă. Constructorii catedralei din Reims n-au vrut să cadă şi ei într-o astfel de greşeală. Dealtminteri, catedrala lor avea de suportat asediul unei adevărate armate, formată din trei mii de sculpturi. Le-au localizat de aceea, cu grijă, însemnîndu-le poziţiile.

Relativ tîrziu, dăm de veritabile semnături ale maeştrilor, puse pe piatră. E vorba de nişte figuri geometrice, triunghiuri, poligoane, uneori desene ale unor unelte — cum ar fi mistria — sau diverse litere ale alfabetului. Mărcile aveau un caracter ereditar, dacă tatăl lucra împreună cu fiul, pe acelaşi şantier, se mai adăuga un detaliu oarecare, de pildă o liniuţă, pentru ca pietrele lor să poată fi deosebite. Simple la început, aceste semne de marcă devin cu timpul mai complicate, mai preţioase. Astfel le găsim utilizate de arhitecţii din

secolul al XV-lea. Alexandre de Bernard înscrie la sfîrșitul numelui său un pentagon stelat. Modestul semn imprimat odinioară de muncitori, în dorința de a nu fi nedreptățiți la plată, devine iscălitură și simbol al orgoliului profesional.

*

Războiul de o sută de ani a dat o lovitură mortală artei catedralelor. Dar simptomele unei crize apăruseră încă de la sfîrșitul secolului al XIII-lea. Europa e cuprinsă de un val de persecuții intelectuale : în anul 1292 Roger Bacon moare în închisoare, în universități libertatea de opinie e serios îngrădită. Puterea centralizată a regalității înlănțuie comunele orășenești și le subordonează țelurilor ei. Pînă atunci generoasă, tînăra burghezie nu se mai cheltuiește în zidirea unor catedrale peste care se adună norii războiului. Afacerea templierilor este episodul simbolic al unui sfîrșit de epocă.

Dezvoltarea economică e blocată, curbele demografice coboară, crește inflația. Despre aceasta ne vorbește un mic cîntec fermecător, datînd din anul 1313 :

Il se peut que le roy nous enchante,
Premier nous fit vingt de soixante,
Pouis de vingt, quatre et dix de trente
...Or et argent tout est perdu,
Ne jamès n'en sera rendu.

Crahul băncii italiene Scala, resimțit aproape în întreaga Europă, coincide ca dată cu izbucnirea războiului de o sută de ani. Arhitectura militară ia locul arhitecturii religioase. Se revine la epoca zidurilor groase. Șantierele catedralelor neterminate rămîn pustii. Arcurile înalte, măiestrele bolți nu mai interesează pe nimeni.

Fiii celor care sculptau surîsul unui înger șlefuiesc ghiulele de bombarde.

DESPRE ALBIGENZI, INCHIZITORI ȘI TRUBADURI

Într-o călătorie prin sudul Franței se întîmplă să dăm, ici și colo, de urme lăsate de albigenzi. Urme modeste — ruine, oseminte, legende.

Am fost odată martor la o discuție în timpul căreia profesori savanți ajunseseră să se bată cu pumnii în capetele lor savante tocmai din pricina albigenzilor. Fără îndoială avem aici de a face cu una din chestiunile cele mai controversate ale medievisticii contemporane. Credem că merită, în consecință, să examinăm mai îndeaproape evenimentele aflate în legătură cu această erezie, stîrpită pe la mijlocul secolului al XIII-lea. Faptul este în nemijlocită legătură cu instaurarea domniei franceze pe ruinele comitatului de Toulouse. Ziua în care rugurile de la Montségur s-au stins, a fost ziua întemeierii puterii statale a francilor. În inima Europei creștine, fu distrusă o înfloritoare civilizație, în sînul căreia se împlinea o remarcabilă sinteză a elementelor Orientului și Occidentului. Radierea legii albigenzilor de pe harta religiilor lumii, nimicirea unei credințe care ar fi putut juca un rol important în configurația spirituală a omenirii — asemeni budismului sau islamismului — e în legătură cu apariția unei instituții a cărei activitate va dura veacuri întregi : e vorba de inchiziție. Nu e de mirare, așadar, că acest nod de probleme — cu caracter politic, național și religios — înfierbîntă patimile, nefiind defel ușor de dezlegat.

Excrescențele livrești apărute în jurul problemei albigenzilor ar umple o întreagă bibliotecă. În schimb, textele originale rămase de la acești eretici pot fi numărate pe degetele de la o mînă. Împrejurare frecventă în istoria culturii. Nu toate operele au dispărut definitiv în trîmbele de praf și de fum ale istoriei : rămîne, deci, ca o gîndire și o suferință să fie reconstituite din fragmente trunchiate, din trimiteri îndoielnice și din citate aflate în scrierile unor adversari.

Pentru a înțelege mai bine rolul jucat de albigenzi în sudul Franței, în secolele al XI-lea și al XII-lea, se cuvine să-i evocăm, fie și în treacăt, pe strămoșii lor îndepărtați. Nu încape îndoială că în erezia sau — cum preferă alții să spună — în religia lor se făcea auzit glasul Orientului. Istoricii care cercetează geneza acestei mișcări stabilesc următoarea genealogie : gnosticii (unii merg și mai departe, pînă la Zoroastru) — maniheiștii — pavlichienii — bogomilii — catarii (care apar în sudul Franței sub numele de albigenzi, de la orașul Albi). Trăsătura comună și caracteristică acestor curente era un dualism ireductibil, admițînd în univers acțiunea a două forțe : Binele și Răul, lumea fiind considerată ca o înfăptuire a Diavolului (era contestat, deci, Vechiul Testament), ceea ce atrăgea de la sine condamnarea fără drept de apel a trupului și a materiei, iar, în domeniul moralei, o severă asceză. Substratul psihologic al acestor opinii îl constituia forța de fascinație a răului, în formele în care acesta sporea în lumea de atunci, fapt lesne explicabil într-o epocă de prefaceri, de violențe și de războaie. Sînt mulți istorici ai filosofiei care nu acordă gnosticilor o apreciere prea favorabilă, năzuind parcă să elimine acest capitol din niște manuale destinate formării unor minți reci, analitice. Însă cei care în contemplarea construcțiilor intelectuale găsesc și o anumită satisfacție estetică vor resimți mereu o atracție pentru teozofia gnosticilor, pentru amețitoarea lor scară ierarhică de ipostaze, legînd cerul cu pămîntul.

Un veritabil și amenințător concurent a devenit pentru creștinism Manes, personaj concret, dăruit și cu o

dată exactă a nașterii și a morții. A văzut lumina zilei prin părțile Babilonului, era însă persan de origine și s-a format spiritual în anturajul gnosticilor. Profet cu mare influență la curtea regală, încredințat de menirea sa mesianică, face o călătorie în India, își predică apoi învățătura, cîștigîndu-și o mulțime de adepți, pentru ca, în cele din urmă, osîndit de regele persan Barham (a fost pironit în lanțuri de un zid), să moară după o agonie care a durat douăzeci și șase de zile. Descoperiri făcute la Turfan și Fayoum (așadar în locuri aflate la mii de kilometri depărtare) au dovedit că cel care își zicea succesor al lui Buddha, Zaratustra și Hristos, încerca într-adevăr să creeze o religie sincretică, îmbinînd elemente budiste, mazdeiste și creștine. Religia întemeiată de Manes a avut un imens răsunet, cuprinzînd, prin influența pe care a exercitat-o, China, Asia Centrală, Africa de Nord, Italia, Spania și Galia.

Prin amploarea înrîuririlor, prin martiriul morții Profetului, printr-un dualism și mai accentuat decît la gnostici (lupta forțelor cosmice ale Binelui și Răului e transferată în sufletul omului, rupîndu-l în două), maniheiștii constituiau principala forță de opoziție în fața creștinismului. Părinții bisericii nu-și drămuiau anatemele, iar cei cu aptitudini filosofice se manifestau în polemici, ca de pildă, Sf. Augustin (fost maniheist) în tratatul *Contra Faustum*. El își aduce oponentul cu spatele la zid, vrînd să-i arate că acceptarea a două principii, al Binelui și al Răului, conduce la politeism, însă Faustus parează aceste lovituri dialectice. „E adevărat că admitem două principii, dar numai pe unul îl numim Dumnezeu, pe celălalt îl numim *hyle*, sau materie, sau — cum i se spune deobicei — Demon. Însă dacă faci afirmația că aceasta e totuna cu a institui doi zei, trebuie să afirmi de asemenea că un doctor, al cărui obiect e sănătatea și boala, produce două concepte ale sănătății.“ După dispute teoretice, sabia a fost aceea care și-a spus cuvîntul, maniheismul a fost înecat într-o mare de sînge. Doar în China a mai supraviețuit pînă în secolul al XIII-lea, adică pînă în vremea invaziilor lui Ghingis Han.

În istoria universală, un pasionant capitol îl constituie avatarurile sectei dualiste a pavlichienilor care, în secolul al VII-lea, au creat în Armenia, la granițele Persiei și Bizanțului, un stat efemer, mai bine zis o colonie cvasi-independentă. Episcopul catolic al Armeniei le reproșa practicarea cultului soarelui, o trăsătură tipic maniheistă, însă, de bună seamă din rațiuni politice, pavlichienii subliniau ei înșiși ceea ce îi lega de creștinism. Mica, dar brava lor armată își făcuse drum pînă în apropierea Bosforului. Abia în anul 872, împăratul bizantin Vasile I o distruge în bătălia de la Bartyrhax. Pe cei învinși i-a tratat — pentru acea epocă — omenește, deportîndu-i în Balcani, împrejurare ce se va dovedi importantă.

E de discutat în ce măsură dinastiile de eretici descrise pînă acum aveau o conștiință a continuității lor întru aceeași, în esență, gîndire religioasă. Acum ajungem însă la acel moment în care legăturile și filiațiile devin clare. Căci în Bulgaria apar, în secolul al X-lea, bogomilii, adepți, și mai înfocați decît pavlichienii, ai unui dualism care proclamă că lumea senzorială este opera lui Satan; omul însuși, amestec de apă și pămînt, are un suflet plămădit din suflarea Satanei și a lui Dumnezeu. Bogomilii se manifestă și ca adversari ai Romei, ca și Bizanțul. Ei desfășoară o considerabilă activitate apostolică, infiltrîndu-se în Peninsula Apeninică — în Toscana și Lombardia — și în sudul Franței. Învățătura lor află un teren prielnic, pe care se dezvoltă viguroasa erezie a catarilor (de la cuvîntul ce înseamnă în grecește: pur); „patarini" se numesc aceștia în Italia de Nord, în Bosnia și în Dalmația; iar în Franța: „albigenzi".

Sursele, cum am mai spus, sînt sărăcăcioase. Să le enumerăm pe cele mai importante. *Interrogatio Johannis* (sau: *Scène Secrète)*, apocrif din veacul al XIII-lea, falsificînd — cum notează cu mîna lui un inchizitor — Evanghelia Sfîntului Ioan. Tema acestuia o constituie convorbirea lui Ioan cu Iisus, în cer. Discuția atinge probleme cum ar fi căderea lui Satan, ocîrmuirile sale, facerea lumii și a omului, coborîrea lui Iisus Hristos pe pămînt și Judecata de apoi. Textul acesta, cu multe

frumuseți, e anterior catarismului latin, fondul lui indicînd cu claritate o proveniență bogomilică. S-au păstrat pînă în vremurile noastre două versiuni: una, supranumită: din Carcassonne, se află într-o vestită colecție de documente, *Collection Doat*; cea de a doua este versiunea vieneză.

Singura lucrare teologică a catarilor care s-a păstrat este *Liber de duobus principiis*, datînd de la sfîrșitul secolului al XIII-lea. Textul e departe de a fi o prelegere compactă, ordonată scolastic în capitole și paragrafe riguroase. El cuprinde o secțiune, importantă din punct de vedere doctrinar, în care se vorbește despre liberul arbitru (aceasta e și partea cea mai interesantă din punct de vedere filosofic), o cosmologie, precum și niște intervenții polemice. Acestea din urmă dovedesc că mișcarea catarilor nu era cîtuși de puțin un curent omogen, ci se ramifica în diverse școli, dualiștii formînd cel puțin două aripi: moderații și intransigenții. Autorul tratatului (savanții presupun că acesta era un italian, Giovanni din Lugio), vorbește de pe poziția unui absolutism intransigent, admițînd că Răul este veșnic în aceeași măsură ca și Binele, că, deci, în limbaj ontologic, ființa și neantul, concepute ca forțe cosmice, coexistă etern. Totuși, și acest lucru trebuie subliniat, polemicile catarilor aveau caracterul unei certe în familie, oponenții renunțînd la ucigătoarea armă a anatemei.

În fine, *Ritualul catarilor* — tratat liturgic care a ajuns pînă la noi în două versiuni: cea lyoneză, în *langue d'oc*, și cea florentină, în limba latină. Istoricii religiilor nu acordă întotdeauna atenția cuvenită chestiunilor privitoare la ritual, și totuși în acestea, și nu în concepțiile teologice, poate fi deslușit cu cea mai mare claritate gradul de spiritualizare al religiei cercetate. Ceremonialul liturgic al catarilor reține prin caracterul lui simplu și auster. Ei respingeau cea mai mare parte a tainelor bisericești, căsătoria, de pildă, ceea ce era o consecință a vederilor negative pe care le aveau în raport cu tot ce ținea de trup. Îngăduiau însă ceea ce noi am numi astăzi o cununie civilă. Astfel se face că în registrele inchizitorilor apare des cuvîntul *„amasia"*,

concubină (cu referire la soțiile catarilor). Spovedania se cerea tuturor, iar taina de căpetenie era *consolamentum* — botez spiritual acordat doar persoanelor mature, după o lungă perioadă de pregătire, de rugăciune și post. Cel care îl primea era promovat, din rîndurile marii mulțimi de „credincioși", în grupul restrîns și hotărît la orice al elitei : „perfecții".

Ceremonia avea loc într-o locuință particulară. Pereții, fără podoabe, erau dați cu var. Mai existau cîteva ustensile simple, o masă acoperită cu o pînză albă ca zăpada. O Evanghelie, lumînări aprinse. Candidatul abjura credința catolică, se obliga să nu mănînce carne ori alte alimente de natură animală, să nu ucidă, să nu presteze jurămînt, renunța, de asemenea, la toate legăturile corporale. Bunurile și le încredința Bisericii catare. De acum înainte el se dedica în întregime activității apostolice și acțiunilor caritabile, mai ales îngrijirii bolnavilor, ceea ce apare ca oarecum paradoxal la niște oameni ce manifestau dispreț față de trup. De asemenea, el se lega să nu-și renege noua credință (istoria nu ne-a lăsat decît trei nume de „perfecți" care s-au arătat înspăimîntați de flăcările rugului).

Nu aflăm în ritualul catarilor nici o reminiscență magică, inițiatică sau gnostică. În el se manifesta mai curînd, așa cum cu deplin temei socotește Dondaine, legătura cu vechea tradiție a primelor secole de creștinism.

O prezentare rezumativă a doctrinei catarilor pretinde angrenarea unui subtil aparat de noțiuni teologice, ceea ce depășește cu mult preocupările lucrării de față. E cazul să ne limităm deci la o relatare, în termeni de popularizare, a tezelor de bază.

René Nelli, care a editat, a tradus și a comentat textele catarilor, susține că deosebirea esențială dintre catarism și catolicism consta în aceea că în timp ce pentru Biserica romană Răul reprezenta o pedeapsă pentru păcatele săvîrșite și rămînea, într-un anume sens, la dispoziția lui Dumnezeu, pentru catari Dumnezeu suferă din pricina Răului, însă nu osîndește pe nimeni prin el. Opera lui Lucifer — primul fiu, decăzut, al lui Dumnezeu — este lumea senzorială, dar și omul, care este

un aliaj de ființă și de neant. Iad nu există, există în schimb reîncarnări, prin care individul își pierde corporalitatea, se ridică în lumină ori se pierde în materia ignobilă. Catarii nu admiteau Vechiul Testament (Dumnezeul lui Moise era pentru ei sinonimul Demonului) și apreciau că Evanghelia este singura carte sfîntă ce merită a fi citită și meditată. Însă Hristos nu era pentru ei un Dumnezeu întrupat, ci o emanație a Celui preaînalt. Întrucît era o ființă acorporală nu putea fi supus suferinței. (Catarii respingeau simbolismul crucii, ca semn al unei materializări brutale a proceselor spirituale.) Biserica catolică era considerată de ei o instituție satanică, o „desfrînată a Babilonului". Sfîrșitul lumii avea să fie un incendiu cosmic. Sufletele se vor întoarce la Dumnezeu, iar materia va fi dată pieirii. O consecință a acestei escatologii era credința că toți oamenii vor fi mîntuiți după o perioadă mai lungă ori mai scurtă de reîncarnări. E unica trăsătură optimistă a acestei severe erezii.

Era, însă, o erezie ? Fernand Niel a conceput o teză îndrăzneață, dar plauzibilă, conform căreia catarii n-ar fi fost niște eretici, ci creatorii unei noi religii, total deosebită de catolicismul roman. Dacă admitem această ipoteză, cruciada împotriva albigenzilor apare într-o lumină nouă, iar temeiurile morale ale cruciaților trebuie puse sub semnul întrebării.

Autorul acestor însemnări nu este un istoric de profesie, ci un simplu povestitor. Lui îi este permis să se dispenseze de ceea ce se numește obiectivitate științifică, să dea curs simpatiilor și pasiunilor sale. Dealtminteri, de acestea nu sînt scutiți nici savanții. Ar fi suficient să comparăm două lucrări ce se bucură în prezent de răsunet, pe tema cruciadei împotriva albigenzilor, scrise, una, de profesorul Pierre Belperron, cealaltă, de Zoe Oldenbourg — amîndouă recurgînd la surse, parvenind însă la aprecieri și concluzii de-a dreptul opuse. Nu numai cei care fac istoria, ci și cei care scriu despre ea simt ridicîndu-se în spatele lor demonul negru al intoleranței.

Într-o anumită măsură, justificare ne va fi faptul că vorbim despre niște oameni învinși...

*

În martie 1208, papa Inocențiu al III-lea proclamă în mod solemn o cruciadă împotriva lui Raimond al VI-lea, comite creștin de Toulouse, văr al regelui Franței, cumnat al regilor Angliei și Aragonului, unul dintre cei mai importanți suverani ai Europei de atunci. Statul în care domnea, avînd o întinsă suprafață — cuprinzînd și Provența, mărginindu-se la miazăzi cu Pirineii — era puternic nu numai prin alianțele și legăturile sale feudale. Orașele, numeroase și bogate, erau moștenitoare ale unui spirit libertar și ale vechii civilizații mediteraneene. Se conduceau după legea romană. Alese în mod democratic, organele puterii — consiliul orășenesc, consulii — erau în fapt suverane. Orașele cele mai mari constituiau veritabile republici autonome, cu sistem juridic propriu și cu un mare număr de privilegii, cum multă vreme nici n-au putut visa orașele din Nord.

În viața socială a acestor colectivități omenești, care își duceau viața dincolo de orice prejudecăți religioase sau rasiale, domnea o atmosferă de volnicie și de egalitate. Medicii arabi se bucurau de stima generală. Pe evrei îi aflăm, deseori, făcînd parte din organele autorității orășenești. Nu numai în capitala țării — Toulouse, „orașul trandafirului" — care era cel de-al treilea oraș al Europei, după Roma și Veneția, ci și în centre ca Narbonne, Avignon, Montpellier, Béziers funcționau cu mult înainte de întemeierea universităților, vestite școli de medicină, filosofie, astronomie și matematică. La Toulouse, și nu la Paris, s-a predat pentru prima oară filosofia lui Aristotel, de care se luase cunoștință prin intermediul arabilor. Starea de spirit de prin aceste părți ne duce cu gîndul la timpurile Renașterii ; aici, și nu în Italia, s-a ivit cel dintîi izvor al ei. *Langue d'oc*, limba ce se vorbea în sudul Franței era pentru întreaga Europă — înainte de a deveni, prin cucerirea acestor teritorii, grai regional — o limbă a poeziei. În secolele

al XII-lea și al XIII-lea, poeții germani, englezi, francezi, italieni și catalani se inspiră din glorioasa lirică a trubadurilor. Dante însuși avusese, pentru început, intenția de a scrie *Divina Comedie* în *langue d'oc*.

Dacă există vreun temei ca într-un singur cuvînt dintr-o anumită limbă să cauți o cheie pentru înțelegerea unei civilizații moarte, atunci ceea ce pentru greci a fost *„kalos kagathos"* și pentru romani *„virtus"*, era pentru oamenii din Midi cuvîntul *„paratge"*, întîlnit mereu și declinat în felurite chipuri în poemele trubadurilor : acest cuvînt însemnînd și cinste, și onoare, și egalitate, și osîndirea legii pumnului, și respect pentru persoana umană. Se poate deci afirma răspicat că în sudul actualei Franțe exista o civilizație cu caracter distinct și că acea cruciadă împotriva albigenzilor era o confruntare între două culturi. Înfrîngerea pe care a cunoscut-o comitatul de Toulouse este una din catastrofele istoriei, de felul celor care au dus la nimicirea civilizației cretane ori a celei Maya.

Paradoxul acestei civilizații este coexistența unui stil epicureic de viață și a unei înfocate poezii de dragoste, cu venerația catarilor, care scandalizau Biserica prin ascetismul lor exagerat. Pentru a explica această enigmă, savanții fac presupunerea că în poezia trubadurilor Doamna este un simbol al Bisericii catare. Teză cel puțin riscată. Cercetările au arătat totuși că unii trubaduri se aflau sub influența ereziei (și, de asemenea, sub aceea a poeziei mistice arabe), concepînd dragostea nu ca pe o patimă senzuală, ci ca pe o metodă de perfecționare spirituală și morală. *

E un fapt istoric acela că ținutul Languedoc a fost, împreună cu Lombardia și Bulgaria, una din regiunile Europei cel mai puternic marcate de erezia catarilor, în care, pe deasupra, adepții noii credințe se recrutau din toate straturile sociale, de la țăran la prinț. Cauzele succesului noii religii trebuie căutate în corupția Bi-

* Jaufré Rudel scrie : „am o prietenă, însă nu știu cine anume este ea și, pe sufletul meu, niciodată n-am văzut-o... deși o iubesc atît de mult. Nici o fericire nu este pentru mine atît de mare ca aceea de a avea o dragoste în depărtare."

sericii catolice din sudul Franței, într-o specifică atmosferă intelectuală și afectivă, precum și, firește, în atracția pe care era capabilă s-o exercite erezia catară ea însăși. În anul 1167, are loc la Saint-Félix-de-Caraman, sub conducerea episcopului bulgar Nikint, un congres al albigenzilor, care stabilește organizarea și ritualul Bisericii catare de miazăzi.

Evident, prin răspîndirea ereziei Biserica Romei se simțea amenințată. Trebuie să recunoaștem, primele încercări de a controla situația au fost făcute prin mijloace pașnice și de natură intelectuală, și anume prin discuții purtate împreună cu catarii pe teme de dogmatică, prin numeroase misiuni apostolice încredințate unor mari predicatori, precum Sf. Bernard de Clairvaux, încheiate însă fără succes, în condițiile unei ostilități public manifestate față de biserică. „Bazilicile sînt fără credincioși, credincioșii — fără păstori, păstorii — fără credință."

Situația se schimbă cînd, la vîrsta de treizeci și opt de ani, se înalță la tronul papal Lotario Conti, luînd numele de Inocențiu al III-lea. Chipul său, în fresca de la biserica din Subiaco, emană forță și siguranță calmă, însă conducerea spirituală exercitată de el în Languedoc a reprezentat, ca să ne exprimăm cu îngăduință, o neînțelegere, aceasta atît din pricina inerției manifestate de clerul local, cît și din vina legaților papali, cu zelul lor excesiv. Deși poartă răspunderea morală a cruciadei împotriva albigenzilor, noul papă nu era un fanatic. Scrisorile sale indicau o constantă preocupare pentru justiție și sînt — trecînd chiar peste stilistica de cancelarie — pline de moderație.

Ceea ce nu se poate spune despre împuternicitul său, călugărul cistercian Pierre de Castelnau din abația Fontfroide, care venise în Languedoc cu misiunea de a înăbuși erezia. Acesta era, după toate aparențele, un fanatic fără urmă de simț politic, de talente diplomatice, și chiar de cea mai simplă delicatețe sufletească. Numit delegat papal și avînd împuterniciri speciale, el obține ca ajutor pe Arnaud Amaury, un nume de tristă amintire. Acțiunea lor e o înșiruire de neînțelegeri și irascibilități dezlănțuite. Nu dau mai mult nici predicile înflăcărate ale sfîntului Dominic care, drept cunună a muceniciei („vă implor să nu mă ucideți dintr-o dată, ci să-mi smulgeți mădularele unul cîte unul") primește doar rîsete și ironii. Se poartă fără întrerupere discuții, în care se înfruntă lumi, tradiții și mentalități diferite : efectul lor e practic nul. Apărătorii credinței catolice nu au întotdeauna suficientă răbdare, cum ne-o arată și comportarea sfîntului Bernard la Verfeil („Fiți blestemați de Dumnezeu, sectanți cu pielea groasă ! Zadarnic am căutat printre voi măcar un pic de inteligență subțire"), ori acela a fratelui Etienne de la Minia care se străduia s-o elimine din disputele filosofice pe Esclarmonde, sora contelui de Foix („Mergeți și vă ocupați de roata dumneavoastră de tors, nu aveți căderea a vă expune punctul de vedere în această materie.")

În cele din urmă, Pierre de Castelnau ajunge la concluzia că erezia trebuie să fie mustrată numai și numai prin forță și — pentru că nu reușește să organizeze o coaliție a notabililor provensali care, sub conducerea lui Raimond al VI-lea, ar fi urmat să pornească împotriva ereticilor — aruncă anatema asupra contelui de Toulouse. Așa își încheie misiunea legatul papal și, nemaiavînd nimic de făcut, se îndreptă spre Roma.

În zorii zilei de 15 ianuarie 1208, la Saint-Gilles, el este ucis de un necunoscut. Bănuiala cade pe oamenii lui Raimond al VI-lea. Cămașa însîngerată a martirului e purtată prin castelele și orașele din nordul Franței, iar credincioșii sînt chemați să ia parte la o cruciadă împotriva albigenzilor. Primejdia devine iminentă, și Raimond al VI-lea ia hotărîrea de a se supune voinței papei. În luna iunie a anului 1209, în prezența a trei arhiepiscopi, a nouăsprezece episcopi, a demnitarilor, vasalilor, clerului și poporului, el se îndreaptă, sub lovituri de nuiele, gol pînă la brîu, cu o funie de gît și cu o lumînare aprinsă în mînă, spre catedrala din Saint-Gilles, al cărui frumos portal romanic e străjuit de doi lei de piatră. Prin tratatul semnat după această ceremonie, comitatul este, în fapt, supus unei veritabile dictaturi a Bisericii. În plus, Raimond al VI-lea ia o decizie care îi surprinde pe toți, și anume primește crucea și pleacă să se alăture armatei cruciaților, care

cobora tocmai atunci pe Valea Ronului. Întinzîndu-se pe kilometri întregi, colosala șerpuire de oameni, de cai și de metale, înspăimînta prin chiar înfățișarea sa. În componența armatei intră flamanzi, normanzi, burgunzi, francezi și germani. Aceștia sînt conduși de episcopi, de arhiepiscopi, de ducele Burgundiei, Eudes al II-lea, de ducii și conții de Nevers, Bar și Saint-Pol, de baroni și de cavaleri cu faimă în războaie, precum Simon de Montfort sau Guy de Lévis. Aceste forțe armate sînt întărite cu sergenți, cu servitori, ca și cu mercenari — forță înspăimîntătoare și fără nici un dumnezeu, cunoscută de oricare din armatele Evului Mediu — care se recrutau dintre tilharii cu mare rîvnă în crime și jafuri. Mercenarii cei mai apreciați proveneau din regiunea Bascilor, din Aragon și din Brabant. Ei constituiau treapta cea mai de jos dintr-o scară ierarhică lustruită cu ceară, însă din punct de vedere militar era un factor deseori decisiv. Dacă adăugăm la toate acestea unitățile auxiliare și mulțimile de pelerini — mîntuiți doar la gîndul contemplării pioase a rugurilor — cifra de trei sute de mii de oameni comunicată de istoricii din epocă nu apare ca imposibilă, presupunînd că armata cavalerilor înșiși constituia doar un procent neînsemnat în această masă umană, (procent oarecum corespunzător raportului dintre numărul de tancuri și de infanteriști într-o armată din zilele noastre).

Cel dintîi senior ridicat în săbiile cruciaților a fost vicontele de Carcassonne și Béziers, Raimond Roger, de neam Trencavel, în vîrstă de douăzeci și cinci de ani. Înfricoșat de progresele armatei inamice, el încearcă să trateze cu legatul papal. Fără succes. Odată pusă în mișcare, greoaia mașină de război, o „armată cum nu s-a mai văzut vreodată", nu mai poate fi oprită. Raimond Roger se închide în fortăreața Carcassonne, în vreme ce, luînd-o pe vechiul drum roman, cruciații se apropie de Béziers. Orașul e așezat pe o colină, deasupra rîului Orb. Are ziduri solide și provizii suficiente. Episcopul de Béziers încearcă să trateze cu cruciații, aceștia prezintă însă o listă de două sute douăzeci de persoane (familii) bănuite de erezie și pretind să le fie predate, la care consulii orașului răspund cu demnitate

că preferă să fie „înecați în marea sărată", decît să-și predea concetățenii. Atunci începe asediul. În ziua de sfînta Magdalena (22 iulie), cînd acțiunile militare nu se porniseră încă, evenimentele iau o întorsătură fatală pentru apărători. Un grup de burghezi, încurajați de imobilitatea în care se ținea marea armată, ies în fața porților „cu mari flamuri albe, și o iau la goană tot înainte, mai-mai să-și piardă răsuflarea, gîndind că astfel vor băga frica în dușman, ca în vrăbiile dintr-un lan de ovăz". „Smintită nesăbuință", căci oastea de mercenari e îndată în picioare.

Acești mercenari sînt desculți, sînt înarmați cu prăjini și cuțite, au pe ei doar cămașa și nădragii, însă pofta lor de sînge e fără seamăn. Izbutesc să năvălească în oraș odată cu participanții — puși pe fugă — la acea nechibzuită expediție. El seamănă prin oraș o groază de nedescris. Atacul asupra întăriturilor durează numai cîteva ore. În catedrala Saint-Nazaire, în bisericile Saint-Madeleine și Saint-Jude se află îngrămădită parte din populație, cea care a reușit să se salveze. Ușile sînt sparte și soldățimea mercenară năpădește înăuntru, omorîndu-i pe toți, necruțînd pe nimeni : copii de țîță, femei, infirmi, bătrîni, preoți — care în acele clipe oficiau o slujbă religioasă. Bat clopotele de înmormîntare. Exterminarea este într-adevăr totală. Pierre de Vaux-Cernay, călugăr cistercian și istoric al cruciadei împotriva albigenzilor, afirmă că numai în biserica Sainte-Madeleine au fost ucise șapte mii de persoane, ceea ce este, de bună seamă, o exagerare. Istoricii sînt însă de acord atunci cînd apreciază că la Béziers au fost omorîți treizeci de mii de oameni (nevinovați). Ceea ce face această cifră și mai teribilă este faptul că aproape toți locuitorii orașului au fost trecuți prin sabie. Cînd, în ceasul luptei, i se atrase atenția că printre cei masacrați se află, cu siguranță, și credincioși catolici, Arnaud Amaury, legatul papal, avea să răspundă : „Omorîți-i pe toți, Dumnezeu îi va recunoaște pe ai săi". Majoritatea istoricilor consideră această celebră afirmație ca apocrifă, fiindcă e raportată de un cronicar din secolul al XIV-lea, Cesar din Heisterbach. E posibil ca Arnaud Amaury, mai curînd redus decît cinic, să fi pronunțat doar jumătate din această frază. Ori-

cum ea constituie un excelent comentariu pe marginea evenimentelor. În timpul disputei care are loc pentru împărțirea prăzii — între soldații mercenari și armata regulată — orașul este incendiat, „odată cu catedrala construită de Maestrul Gervaise; sub dogoarea flăcărilor, aceasta s-a crăpat la jumătate și s-a desfăcut în două". Cu stindardele desfășurate în vînt, cruciații se îndreaptă spre Carcassonne, cetatea cu treizeci de turnuri, între zidurile căreia se întărise vicontele Raimond Roger.

Orașul de astăzi, restaurat de Viollet-le-Duc, ne dă o palidă idee de ceea ce reprezenta pe atunci fortăreața aceasta înconjurată de două rînduri de ziduri. Cea dintîi particularitate care îi sare în ochi turistului e spațiul foarte restrîns existent *intra-muros* (în jur de zece mii de metri pătrați). În august 1209, orașul devenise loc de azil pentru zeci de mii de oameni, nemaipunînd la socoteală vitele și caii. Cu toate acestea, lupta se dă cu îndîrjire, iar tînărul Raimond Roger o conduce cu talentul și bravura unui comandant încercat. Căldura înăbușitoare a verii devine un aliat al cruciaților. Deasupra orașului Carcassonne se ridică nori negri de muște și miasme de molimă. După două săptămîni de asediu, lipsa de apă îi obligă pe apărătorii cetății să capituleze.

Evenimentele care au urmat stîrnesc controverse printre savanți, iar relatările lui Guillem de Tudèle și ale lui Guillaume de Puylaurens sînt confuze, nedezlegînd pînă la capăt această înlănțuire de întîmplări aparte. Între Raimond Roger și cruciați nu se semnează nici o convenție și, ceea ce e mai rău, împotriva regulilor cavalerești de onoare, vicontele e întemnițat și, nu mult după aceea, moare de dizenterie. Profitînd de ocazie, legatul papal face presiuni pentru alegerea unui succesor dintre seniorii francezi cruciați, ceea ce este în totală contradicție cu dreptul feudal, mai cu seamă că exista și un fiu, în vîrstă de patru ani, al lui Raimond Roger. Mărinimoși, nobilii francezi refuză să preia titlul și întreg inventarul de bunuri lăsate de răposat. „Nu se afla nici unul care să nu simtă că luînd aceste pămînturi își întinează cinstea" — spune Guillem de Tudèle.

Intră atunci în scenă un personaj a cărui umbră se va întinde mulți ani de-acum încolo asupra Provenței și

Languedocului. Numele lui e Simon de Montfort, rămas vreme îndelungată în amintirea oamenilor ca simbol al războinicului care cu o mînă de credincioși poate zdruncina un imperiu. Acest prototip al conchistadorului, fanatic cu orizontul limitat de viziera coifului său, om de mînă forte, ambițios și energic, cu remarcabile calități de șef militar, era un candidat ideal la titlul de viconte de Carcassone și Béziers. Pe deasupra se mai și distinsese în luptele celei de a IV-a cruciade și era vasal direct al regelui Franței.

Căderea fortăreței Carcassonne a făcut să se deschidă înaintea lui Simon de Montfort porțile multor castele. Însă cele patruzeci de zile pentru care cruciații făcuseră legămînt de luptă împotriva ereticilor se scurseseră și războinicii își făcură plecarea înspre apus. Simon de Montfort rămase cu o mînă de cavaleri : douăzeci și șase. Sigur, în cei opt ani de ciocniri neîntrerupte, „leul cruciadelor" a mai primit întăriri. Țara era cuprinsă de teroare, însă nicidecum cucerită.

În februarie 1209, Montfort împresoară orașul Minerve, situat, între Carcassonne și Béziers, în mijlocul unor defilee adînci și prăpăstioase, într-un peisaj lipsit de vegetație. Fortăreața e apărată cu curaj, însă o mașină de asediu distruge mecanismul de alimentare cu apă a castelului, și astfel cei asediați sînt forțați să negocieze. Conform regulii de pînă atunci, se admite că vor fi cruțați ereticii ce se vor da pe mîna cruciaților și-și vor abjura credința. Însă unul din căpitanii lui Montfort, Robert de Mauvoisin, nu e de acord. El a venit aici să stîrpească o erezie, nu să acorde grațieri. Legatul Arnaud Amaury îl liniștește : „Nu vă faceți griji domnule, puțini vor fi aceia care se vor converti". Așa a și fost. Enorm, cel dintîi rug înălțat în orașul cucerit a mistuit trupurile a o sută cincizeci de bărbați și femei, „care au pierit dovedind un curaj demn de o cauză mai bună" — cum remarcă, oarecum melancolic, călugărul benedictin Dom Vaissete.

Dealtminteri, războiul încetase de mult să mai fie o expediție îndreptată împotriva unor eretici, devenind o mare bătălie între Nord și Sud, un război cu caracter

național, și, deși numărul castelelor cucerite de Montfort crește mereu, țara nu este de fel cucerită. În cuiburile lor de vulturi, seniorii rămîn în așteptarea momentului potrivit, orașele se răzvrătesc, iar garnizoanele franceze instalate în fortărețele cucerite sînt deseori atacate și exterminate. Asediile se dau în condiții din ce în ce mai grele și sînt tot mai îndelungate. Orașul Béziers a căzut după cîteva ore ; pentru cucerirea fortăreței Carcassonne au fost necesare cincisprezece zile ; cetatea Minerve s-a supus după abia șase săptămîni.

Fortăreața Termes a rezistat asediului cruciaților timp de patru luni. Castelul avea o poziție excelentă. Pentru a te apropia de el — ne încredințează un martor ocular — „trebuia să te arunci într-o prăpastie, iar apoi — ca să spunem așa — să te tîrăști pînă la cer". Oștile asediatoare sînt demoralizate, au efectivele înjumătățite și suferă de foame. După trei luni de zile grele, de asediu, episcopii care îl însoțesc de Montfort vor să-l părăsească. „Leul cruciadelor" îi imploră să mai rămînă, doar două zile. În seara zilei de-a doua comandantul celor care apărau fortificațiile se prezintă, vrea să trateze. Rezervoarele de apă ale orașului sînt goale. O dată mai mult, apa devine un aliat al cruciaților. Noaptea, cade însă o ploaie torențială, și Raymond, comandantul garnizoanei, se închide în fortăreață. Lupta e îndîrjită și abundă în episoade dramatice. În timpul oficierii unei slujbe religioase, e ucis capelanul lui Montfort, iar unui prieten, cu care acesta tocmai se plimba braț la braț, o ghiulea de bombardă îi retează capul. Montfort este descurajat, se gîndește să renunțe la asediu, să intre într-o mînăstire. Într-o bună zi, fortăreața nu mai dă nici un semn și cruciații constată cu uimire că aceasta e părăsită. De data aceasta, șobolanii au fost cei care i-au învins pe asediați. Fiind vreme de arșiță, au intrat în rezervoare, otrăvind astfel apa.

Teatrul de operații e tot mai apropiat de comitatele de Toulouse și de Foix. În conformitate cu un plan de cucerire metodică, cruciații împresoară cetatea Lavaur. Aceasta e apărată de Aimery de Montréal — fost aliat al lui Montfort — fiul Blanchei de Laurac, o cunoscută „perfectă", căreia i se dusese vestea pentru atașamentul

ei față de Biserica catară și pentru operele de caritate pe care le înfăptuise. După o apărare eroică, ce a durat aproape două luni, cad și zidurile cetății Lavaur. Comandantul ei și optsprezece cavaleri sînt spînzurați. Furcile ridicat în pripă nu rezistă greutății și mai mulți dintre cei osîndiți sînt pur și simplu înjunghiați. Castelana din Lavaur este aruncată într-o fîntînă și îngropată acolo sub pietre. Un rug gigantic, cel mai mare din cîte s-au ridicat în acest război, înghite patru sute de albigenzi. Aceștia intră în flăcări cîntînd *„cum ingenio gaudio"*.

Se apropie ineluctabila răfuială cu contele de Toulouse, căci pentru cruciați e lucru limpede că Raimond al VI-lea este un aliat nesigur. Acesta face totul ca să-și scape țara de război, însă voința legatului papal este de neînfrînt. Montfort asediază inima țării, capitala Languedocului, Toulouse, dar este el însuși înconjurat prin surprindere la Castelnaudary. Sub zidurile acestui oraș, adversarii se înfruntă într-o luptă sîngeroasă, cu rezultat totuși indecis.

Ambițiile pe care le manifestă Montfort îl neliniștesc pe papă, care suspendă pentru moment expediția cruciaților și acordă — fapt neprevăzut — legatului său, Arnaud Amaury, titlul de duce de Narbonne, ceea ce va constitui, ani și ani de zile, prilej de neînțelegere între cei doi oameni care lucraseră pînă atunci mînă în mînă.

Acum intră în joc — în jocul războiului — regele Aragonului, Pedro al II-lea, legat prin raporturi feudale cu Languedocul, cumnat al contelui de Toulouse, dar și comandant al unei expediții cruciate împotriva maurilor și recentul lor învingător în lupta de la Las Navas de Tolosa. El jucase deja, fără succes, rolul unui mediator în conflictul care îi opunea pe vecinii săi francezilor. Acum, folosindu-se de gloria cîștigată pe cîmpul de luptă, încearcă să-l lămurească pe papă că războiul împotriva ereticilor se transformase într-o expediție barbară de cucerire și colonizare a unei țări creștine.

Cînd argumentele se arată a fi ineficiente, Pedro al II-lea, însoțit de cei mai vrednici cavaleri ai Aragonului și Cataloniei, trece, în septembrie 1213, Pirineii

și se alătură lui Raimond al VI-lea. Raportul numeric dintre cavalerii combatanți este de 900 la 2000 în defavoarea lui Montfort, în momentul cînd cele două armate se pregătesc de luptă, lîngă orașul Muret. În consiliul de război, Raimond al VI-lea propune să se aștepte atacul adversarului și apoi, prin contraatac, acesta să fie împins pînă la castel, unde ar fi fost obligat să capituleze în scurtă vreme. Spaniolilor, planul acesta cuminte nu li se pare a fi îndeajuns de strălucit și de cavaleresc. Între timp, Montfort se aruncă asupra aragonezilor, cu o rapiditate și o bravură de-a dreptul napoleoniene și cele două armate se cuprind într-o îmbrățișare de moarte. „Se auzeau bubuituri, de parcă o pădure mare cădea sub lovituri de secure". La vîrsta de treizeci și nouă de ani, oștean puternic și cu o vitalitate de tigru, Pedro al II-lea nu conduce lupta, el se află chiar în mijlocul acestui haos general care în Evul Mediu se numea o bătălie. Moare luptînd cu înverșunare, iar vestea morții regelui stîrnește panică. Rapidul atac de flanc pe care-l dă Montfort îi pune pe fugă pe inamicii săi, și, printre aceștia, și armata contelui de Toulouse, care nu apucase să intre în luptă. Infanteria armatei din Languedoc, ce trecuse deja la asaltul Muret-ului, e zdrobită. Douăzeci de mii de oameni sînt înghițiți de apele adînci și repezi ale fluviului Garonne. Un an și jumătate mai tîrziu, Montfort, fără a pierde măcar un om, își face intrarea în Toulouse — în Roma catarilor. Raimond al VI-lea și fiul său își caută adăpost la curtea regelui Angliei.

Montfort devine stăpînitorul unei țări mai mari decît domeniul regelui Franței. Soarta Languedocului pare pecetluită, însă acest comandant de oști dispune de fapt doar de teritoriul călcat de picioarele soldaților săi francezi.

La 16 iulie 1216, papa Inocențiu al III-lea moare. La auzul acestei vești, tînărul Raimond al VII-lea, în vîrstă de nouăsprezece ani, debarcă la Marsilia, fiind primit cu entuziasm de populație. El împresoară îndată fortăreața Beaucaire și îl obligă pe fratele lui Simon de Montfort, care se întărise acolo, să capituleze. La Toulouse locuitorii orașului ridică pe străzi baricade și

îi izgonesc pe francezi. Trecînd Pirineii în fruntea aragonezilor, Raimond al VI-lea intră în capitală, fiind primit cu lacrimi de bucurie. Pentru prima dată înfrînt, Montfort asediază orașul — fără succes, deși îi sosiseră întăriri. Biruit, „leul cruciadelor" nu mai este ce era înainte, și un cardinal — legatul Bertrand — e nemulțumit că marele luptător, paralizat dintr-o dată, „nu se mai roagă Domnului decît pentru a-i cere pace sufletească și pentru a-l izbăvi, prin moarte, în marea lui bunăvoință, de prea multele suferinți." În cea de a noua lună de asediu, este rănit, în cursul unei incursiuni matinale a tuluzanilor, Guy de Montfort, fratele lui Simon. Comandantul iese în fugă din cort, unde tocmai lua parte la o slujbă religioasă, și pe dată un pietroi aruncat dintr-o mașină de război a asediaților îl nimerește pe conte „în coiful de oțel, în așa fel, încît ochii, creierul, dinții, osul frunții și falca îi săriră în toate părțile, iar el, însîngerat și înnegrit, căzu mort la pămînt".

Montfort
es mort
es mort
es mort
viva Toloza
ciotat gloriosa
et poderosa
tornan lo paratge et l'onor!

Strigătul de bucurie răsuna din Alpi pînă la Ocean.

Fiul lui Simon, Amaury, rămîne ca o palidă umbră a talentelor părintelui său. De două ori biruit, predă teritoriile cucerite regelui Franței. Vechea ordine revine în Languedoc. La 15 ianuarie 1224, Amaury de Montfort părăsește pentru totdeauna orașul Carcassonne, luînd cu el trupul mare al tatălui său, cusut într-o piele de taur.

După acest prim act al dramei, urmează expediția lui Ludovic al VIII-lea, operă a ambițioasei sale soții, Blanca de Castilia, care făcea totul pentru a împiedica o înțelegere între Raimond al VI-lea și papă. Această

nouă expediție trebuia să fie, cu toată eroica rezistență a Avignonului, o simplă promenadă militară. Însă armata cruciaților are de suferit de pe urma unei epidemii, iar pe drumul de întoarcere regele Ludovic al VIII-lea moarte. Opera lui Montfort e continuată cu energie de către Humbert de Beaujeu, noul guvernator regal al orașului Carcassonne, care recucerește castelele pierdute de cruciați și introduce o armă nouă în lupta pe care o duce pentru a supune o țară refractară. „În zori, după ce au ascultat slujba și au luat masa de dimineață — scrie istoricul Guillaume de Puylaurens — cruciații o porniră la drum, cu arcașii în față... Ei începură prin a distruge viile din imediata apropiere a orașului, și luară drumul îndărăt în vreme ce locuitorii mai dormeau încă. Se răspîndeau pe cîmpurile din jur, distrugînd și aici totul în cale". Împrejurimile nesupusului Toulouse și ale altor orașe fură prefăcute în adevărate pustiuri. Necurmat durează doar războiul castelelor.

În a sa *Istorie a albigenzilor*, Napoléon Peyrat apreciază la un milion de morți pierderile suferite de Sud în decursul a cincisprezece ani de război. Altor cercetători cifra aceasta li se pare exagerată. Toți vorbesc însă de uriașa jertfă de sînge dată de țară. Ca întotdeauna, cronicile ne vorbesc pe larg despre moartea cavalerilor și a eroilor, dar, în acord cu tradiția homerică, trec cu indiferență pe lîngă mormanele de victime anonime.

Numai perspectiva unei totale distrugeri a țării și o stare de mortală epuizare pot explica faptul că, în anul 1228, Raimond al VII-lea, cel care îl învinsese pe Montfort și nu se înclinase în fața regelui Franței, este adus să semneze, la Maux, un tratat cuprinzînd niște condiții care se impun deobicei doar unui adversar ce a suferit o înfrîngere rușinoasă. E puțin că suveranul Languedocului jură credință Bisericii și regelui Franței. El se obligă, în plus, să combată erezia. (Deosebit de drastică este obligația de a plăti cîte două mărci de argint celor care îi denunță pe eretici.) De asemenea, e stipulată distrugerea fortificațiilor orașului Toulouse și a încă treizeci de puncte întărite, ca și predarea către rege a majorității cetăților de apărare. Sînt stabilite noile granițí ale comitatului, care mai rămîne doar cu

a treia parte din vechiul teritoriu. Raimond al VII-lea își dă fiica după fratele lui Ludovic al IX-lea, Alphonse de Poitiers, și, întrucît contele de Toulouse nu avea nici un fiu, faptul acesta avea ca efect prejudicierea soartei Languedocului.

Solemnitatea jurămîntului depus pe tratat, a avut loc în nou construita catedrală Notre-Dame, în joia mare a săptămînii sfinte din anul 1229. După victoria dobîndită la Bouvines împotriva împăratului german, Capetienii începuseră să creadă în menirea lor. Ceremonia — desfășurată cu pompă în prezența tînărului rege Ludovic al IX-lea, a reginei-mame, a prelaților și a poporului din Paris — avea toate calitățile necesare umilirii învingătorului lui Montfort. În cămașă, cu funie de gît, Raimond al VII-lea, condus de legații Poloniei și Angliei, se îndreaptă spre altar, unde îl așteaptă, cu o nuia în mînă, cardinalul-legat. „Era jalnic să vezi — scrie Guillaume de Puylaurens — cum acest mare prinț care vreme îndelungată a ținut în mînă atîtea popoare era condus, desculț, doar în cămașă și nădragi, spre treptele altarului." Tradiția ne spune că, îngenunchind în fața prelatului, contele a izbucnit într-un rîset de nebun. Se gîndea poate cum, înainte cu douăzeci de ani, la Saint-Gilles, tatăl său fusese condus, și el, cu lovituri de nuiele spre altar. Cînd contele se întoarce la Toulouse, aici lucrează de-acum comisarii regelui și ai bisericii, aceștia începînd să domnească peste o țară care nu fusese nicicînd cucerită prin luptă. Un trubadur, Sicard de Mervojols, se lamentează astfel :

Ai Toloza et Provensa
e la terra d'Argensa
Bezers et Carcassey
Quo vos vi quo vos vei.

*

Cardinalul-legat Romain de Saint-Ange, unul dintre inspiratorii tratatului de la Meaux, convoacă la Toulouse o adunare care avea să se ocupe cu metodele ce trebuiesc folosite în lupta împotriva albigenzilor. Au fost

stabilite patruzeci şi cinci de reguli de urmărire, interogare şi pedepsire a ereticilor. În acest fel se năştea inchiziţia, o armă cu mult mai eficace decît sabia cruciaţilor. Evoluţia ei, precum şi înrîurirea pe care o va avea în viitor asupra altor instituţii, sînt chestiuni care depăşesc cu mult descrierea evenimentelor de faţă.

Prevederile congresului de la Toulouse merită să fie reproduse, măcar în parte :

„În fiecare parohie, episcopii vor numi un preot şi trei mireni (sau mai mulţi, dacă apare necesar) cu faima nepătată, care se vor obliga a urmări cu perseverenţă şi credinţă pe ereticii ce locuiesc în parohie. Ei vor cerceta în amănunt casele suspecte, şi încăperile, şi pivniţele, şi chiar cotloanele cele mai tăinuite. Iar dacă vor descoperi eretici sau persoane care le dau acestora sprijin, adăpost ori îngrijire, ei trebuie să facă în aşa fel ca suspecţii să nu poată fugi, şi, totodată, să anunţe cît mai repede cu putinţă pe episcop, pe senior sau pe reprezentantul său.

Seniorii sînt datori să meargă fără zăbavă în căutarea ereticilor în oraşele, în casele şi în pădurile în care s-ar afla, şi să le distrugă ascunzătorile.

Cel care va îngădui unui eretic să se aşeze pe bucata sa de pămînt — fie pentru bani, fie pentru oricare altă pricină — îşi va pierde pentru totdeauna pămîntul şi va fi pedepsit de către seniorul său, pe măsura vinei sale.

Tot astfel va fi pedepsit cel pe a cărui bucată de pămînt vor fi întîlniţi deseori eretici, chiar dacă aceasta se întîmplă fără ştirea sa, din lipsă de băgare de seamă.

Casa în care va fi descoperit un eretic va fi dărîmată, iar pămîntul va fi confiscat.

Acel locţiitor al seniorului care nu va cerceta cu rîvna cuvenită locurile suspecte — în care ar putea locui eretici — îşi va pierde slujba, fără despăgubiri.

Oricine poate merge în căutarea ereticilor pe pămîntul vecinului său... De asemeni, regele îi poate urmări pe eretici pe teritoriile contelui de Toulouse, şi reciproc.

Un *«Hereticus vestitus»*, care se leapădă spontan de erezie nu poate rămîne în acelaşi loc de reşedinţă, dacă regiunea este considerată a fi atinsă de erezie. El va fi transferat într-o localitate recunoscută a fi catolică. Aceşti eretici convertiţi vor purta pe veşmintele lor două cruci — una în partea dreaptă, cea de a doua în partea stîngă — de altă culoare decît veşmîntul. Ei nu vor putea să îndeplinească funcţii publice, nici să încheie acte legale pînă în momentul reabilitării lor, primită din partea papei sau a legatului său, după ce-şi vor fi ispăşit pedeapsa cuvenită.

Ereticul care vrea să se întoarcă în colectivitatea catolică nu din convingere, ci din frică de moarte, sau din oricare altă pricină, va fi trimis de episcop la închisoare pentru a-şi ispăşi acolo pedeapsa (cu toate precauţiile cuvenite pentru a nu putea să-i îndemne pe alţii la erezie).

Toţi credincioşii de vîrstă matură se vor obliga, sub jurămînt în faţa episcopului, să-şi ţină credinţa catolică şi să-i urmărească pe eretici prin toate mijloacele de care dispun. Jurămîntul va fi reînnoit la fiecare doi ani. Cei bănuiţi de erezie nu pot practica medicina. Atunci cînd primeşte de la preotul său sfînta împărtăşanie, bolnavul trebuie păzit cu grijă pentru a nu permite să se apropie de el un eretic sau un suspectat de erezie, deoarece aceste vizite atrag după sine consecinţe neplăcute."

Pentru început, inchiziţia e de domeniul episcopului şi al clerului autohton, se dovedeşte însă că preoţimea locală nu se prea grăbeşte să pună în mişcare acest teribil mecanism. În anul 1233, papa Grigore al IX-lea le acordă dominicanilor autoritatea inchizitorială. Din acel moment, ei depind numai de papă, iar sentinţele date de ei pot fi anulate numai de acesta, reformă de importanţă capitală, care a făcut din inchiziţie o putere autonomă cu vaste prerogative.

Actele legislative care au urmat nu fac decît să înăsprească prescripţiile congresului din anul 1229, de la Toulouse. Canoanele Conciliului de la Arles prevăd între altele, ca trupurile ereticilor morţi să fie exhumate şi arse pe rug. Valul de false convertiri îi constrînge pe inchizitori să aplice mijloace preventive din ce în ce mai severe. Se construiesc închisori în care vor fi întemniţaţi pînă la sfîrşitul zilelor lor toţi con-

vertiţii simulanţi. În anul 1243, conciliul provincial de la Narbonne ia o hotărîre prin care se prevede că nimeni nu poate fi scutit de închisoare din motive de stare civilă (obligaţii familiale, copii), de vîrstă ori de sănătate. O vădită abatere de la procedura instituită de dreptul roman o constituia prevederea ca numele martorilor să nu fie aduse la cunoştinţa acuzatului. În procesele de erezie sînt admise mărturiile criminalilor, ale oamenilor condamnaţi pentru infamie şi pentru infracţiuni comise în grup. De asemenea sînt acceptate ca probe depoziţii făcute din dorinţa de a prejudicia pe acuzat ori dintr-o duşmănie manifestă faţă de acesta.

Istoria ne-a transmis numele celor dintîi inchizitori. Este vorba de fratele Pierre Seilla, fiu de burghez cu stare din Toulouse, unul din primii însoţitori ai Sf. Dominic, şi de Guillaume Arnaud, de fel din Montpellier. Ambii inchizitori s-au apucat de treabă cu o energie nestăvilită, exprimată prin aceea că, îndată după numirea lor, l-au întemniţat şi l-au executat — aproape pe loc — pe Vigoroso de Baconia, care trecea drept cap al ereticilor din capitala comitatului. Guillaume Arnaud face ieşiri pe teren, lărgindu-şi cîmpul de activitate, ceea ce provoacă spaima populaţiei şi neliniştea contelui. Raimond face plîngere la papă împotriva procedeelor ilegale folosite de inchizitori : audierea cu uşile închise a martorilor, neadmiterea asistenţei unui apărător, intentarea de procese unor persoane care nu mai erau în viaţă, precum şi instaurarea unei atmosfere de teroare care-i făcea pe cetăţeni să denunţe oameni nevinovaţi. „Ei provoacă nelinişte în ţară, iar prin aceste abuzuri ridică populaţia împotriva bisericii şi a clerului."

Cele spuse mai sus ne-ar putea îndemna să facem presupunerea că inchizitorii dispuneau de o putere imensă. În realitate, aceşti doi dominicani nu dispuneau de oameni şi de mijloace proprii, sprijinindu-se în exclusivitate pe ajutorul clerului şi al autorităţilor laice. Abia mai tîrziu ei au primit autorizaţia de a avea o escortă înarmată, substituţi de tribunal, notari şi asesori, cu condiţia ca numărul tuturor acestora să nu fie mai mare de optzeci pentru un inchizitor. Prin urmare,

numai printr-o imensă energie, printr-o profundă încredinţare în menirea proprie, printr-o sfidare lansată martiriului şi morţii poate fi explicată dezvoltarea pe care a luat-o această instituţie.

Printre numeroasele lucrări dedicate luptei ordinului călugărilor dominicani împotriva ereziei, una din cele care îndeamnă mai cu osebire la meditaţie este fresca lui Andrea florentinul aflată în Capela spaniolă din biserica Santa Maria Novella. Fraţii predicatori îi lămuresc pe sectanţi, iar aceştia, ruşinaţi, distrug nelegiuitele lor cărţi. Aceasta e însă versiunea eufemistică a istoriei. Adevărul îl putem afla în josul imaginii, înveşmîntat în simboluri animaliere : cîinii *(Domini canes)* îi sfîşie pe lupi (ereticii).

Adevărata stare de spirit e ilustrată de cazul Jean Tisseyre. Acesta, locuitor de la periferia oraşului Toulouse, era după toate probabilităţile catolic. El începuse însă a cutreiera străzile, adresînd oamenilor nişte cuvinte în care nu e greu să descifrezi spaima: „Domnilor, ascultaţi-mă ! Nu sînt eretic, deoarece am o soţie cu care mă culc, şi am şi fii ; mănînc carne, uneori mint şi mă jur, luînd numele Domnului în deşert, sînt, deci, un bun creştin. Să nu-i credeţi nici de vă vor spune că nu-l cinstesc pe Dumnezeu. La fel de bine pot să vă învinuiască şi pe voi de ceea ce mă învinuiesc pe mine, căci blestemaţii aceştia vor să-i prigonească pe oamenii cinstiţi şi să-i ia stăpînului nostru oraşul cu de-a sila." Tisseyre a fost arestat şi ars pe rug, în doi timpi şi trei mişcări, cu toată imensa indignare manifestată de locuitorii capitalei Languedocului.

Lista de suspecţi e atît de mare, încît Arnaud şi Seilla nu sînt în stare să-i interogheze pe toţi cei reţinuţi. Osîndiţi să poarte o cruce, să plătească o amendă sau să facă un pelerinaj, aceştia trăiesc într-o continuă nesiguranţă, căci singurele sentinţe definitive sînt sentinţele de condamnare la moarte. Însă nici morţii nu sînt lăsaţi în pace. Cimitirele sînt pline de morminte deschise, din care au fost scoase rămăşiţele pămînteşti ale ereticilor, pentru a fi purificate prin foc. Atît de mare este cruzimea manifestată de dominicani, încît începe să stîrnească indignare chiar şi în rîndul celorlalte

ordine călugărești. Monahii din Belleperche adăpostesc eretici în mînăstirea lor, și acesta nu este de bună seamă un caz izolat.

Guillaume Pelhisson relatează în a sa *Chronicon* o întîmplare care ar apărea ca o poveste plină de zgomot și furie spusă de un smintit, de n-ar fi faptul că martor ocular a fost însuși cronicarul, care, ca susținător al inchizitorilor, e greu să fie acuzat de intenții denigratoare. La 4 august 1235, după celebrarea unei slujbe religioase, episcopul de Toulouse, Raimond du Fauga, fu informat că într-o casă din apropiere o bătrînă aflată pe moarte primise taina *consolamentum*-ului. Întovărășit de alți clerici, episcopul pătrunde în încăperea în care se afla femeia în agonie ; aceasta, nedîndu-și seama ce se petrece și convinsă fiind că e vizitată de episcopul catarilor, se mărturisește. Somată să se convertească pe loc la catolicism, ea refuză, drept care este luată cu pat cu tot și arsă pe un rug ridicat în pripă. Mîntuind cu toate acestea, episcopul și suita sa se întorc în refectoriu „unde bucuroși au mîncat din bucatele ce s-au dat, aducînd mulțumiri Domnului și sfîntului Dominic".

Asemenea practici — și altele cam de același fel — provoacă tulburări care se întețesc la culme în momentul cînd inchizitorii îi acuză pe trei dintre consuli că ar acorda sprijin ereticilor. (Și, într-adevăr, autoritățile laice făceau totul pentru a-i scăpa de executarea pedepsei ori a-i ajuta să fugă pe cetățenii condamnați.) Ca urmare a unei confruntări deschise, dominicanii și episcopul Raimond du Fauga sînt îndepărtați din oraș. Dar, după un schimb de mesaje violente între conte și papă, inchizitorii revin și totul se reia de la capăt. Unul dintre „perfecți", convertit la catolicism, face denunț împotriva unui șir întreg de persoane de vază, ceea ce aduce după sine, printre altele, intentarea unui mare număr de *„procese postume"*. Pămîntul din cimitire e scormonit în brazde de arătură, iar trupurile și osemintele morților sînt atîrnate pe garduri, însoțite de strigăte ca : *„Qui atal fara, atal pendra"*.

În anul 1233, la Cordes, cad sub loviturile mulțimii cei dintîi inchizitori-mucenici, și din acest moment actele de rezistență devin tot mai numeroase. Peste toate

acestea, în orașe în care altădată domnea o exemplară pace civilă se înmulțesc ciocnirile ce angajează grupe de catolici și de eretici.

Ar fi nedrept să afirmăm că toți cei care cădeau în plasa fraților predicatori ajungeau pe rug. Documentele vorbesc despre un număr însemnat de grațieri. Astfel, de pildă, în anul 1241, numai într-o singură săptămînă au fost acordate 241 de absolviri canonice. Protocoalele de audieri constituiau însă sursă de alimentare pentru cartoteci minuțios întocmite și pentru opinia, aducătoare de groază, că „ei știu tot". O învățătură a istoriei (nu numai a celei medievale) este aceea că un popor supus metodelor polițienești cade într-o stare de demoralizare, suferă un proces intim de dezagregare și își pierde capacitatea de rezistență. Nici cea mai sălbatică luptă între niște bărbați care se izbesc piept în piept nu are consecințe atît de funeste ca șoapta ferită, ascultatul pe la uși, teama de vecin, trădarea amușinată în aer.

Merită să facem o comparație între procedura criminală din acele vremuri și procedura aplicată de inchiziție. Codul lui Justinian, după care se conducea un proces penal, asigura acuzatului o serie de drepturi, punea în sarcina acuzării aducerea de dovezi și îi excludea pe martorii ce puteau fi bănuiți de parțialitate ; pretindea, de asemenea, o confruntare între denunțător și acuzat. Dar într-o țară care cunoscuse douăzeci de ani de război și persecuții, cetățenii dobîndiseră însușirea de a se da după împrejurări, astfel încît a-i dibui pe eretici prin mijloace legale devenea dificil. Pentru ca urmărirea lor să dea rezultate, se cerea extinsă clauza prin care se condiționa calitatea de martor. Apărarea prin avocat era în principiu admisă, însă cel care o prelua era expus, prin chiar acest fapt, incriminării ca eretic, astfel că în realitate asistența aceasta nu juca nici un rol. O noutate în raport cu procedura penală curentă era audierea cu ușile închise a martorilor, împrejurare care avea să constituie piatra de temelie a succeselor repurtate de inchiziție, nimicind — chiar și în grupurile sociale cele mai strîns unite — simțămintele de încredere reciprocă.

Pe urmele bîrfei și a calomniei-cu-o-mie-de-guri, își face intrarea în oraș un întreg alai de oameni dedați condeiului (notari, slujbași de cancelarie, scribi) și cuirasei (soldați, aprozi, temniceri), toți strîns uniți în jurul inchizitorului. Noii veniți descind în palatul episcopal sau în vreo mînăstire. De obicei pentru o săptămînă, se anunță un „timp al iertării". Cei care, în această perioadă se prezintă de bună voie nu vor mai fi pedepsiți cu moartea, închisoarea sau cu confiscarea averii. În schimb ei furnizează informațiile din care se va înnoda rețeaua suspiciunilor.

Oamenii care îi vizitează în acest interval de timp pe inchizitori se acuză de obicei de crime fără importanță ori imaginare, ca acel morar din Belcaire care a declarat că pe cînd își construia moara nu s-a încrezut în ajutorul sfîntului Martin. Însă un asemenea om, îndrugînd vrute și nevrute, știe desigur mult mai multe lucruri ; poți afla de la el bunăoară, după ce i se va mai înmuia cămașa, cine erau cei care îl salutau pe stradă, în urmă cu douăzeci de ani, pe un „perfect". Numele denunțătorilor rămîn secrete, iar pentru a începe procedura de urmărire în judecată sînt suficiente depozițiile a doi martori anonimi. În persoana inchizitorului se întruneau funcții separate în chip firesc într-un proces normal : el era și judecător de instrucție, și procuror, și judecător în instanță. Nici chiar ceilalți clerici ce asistau la dezbateri nu aveau dreptul să-și spună cuvîntul. Asupra vinovăției celui judecat hotăra conștiința unui singur om.

Bănuitul primea, deci, citația prin care era chemat să se prezinte în fața tribunalului inchiziției. Fiind interogat, el nu cunoștea conținutul actului de acuzare, ceea ce prezenta avantajul că deseori inculpatul mărturisea mai multe crime decît s-ar fi așteptat cei care îl cercetau. După interogatoriu, era trimis la închisoare sau i se acorda o „libertate supravegheată". Închisorile (în vremea aceea s-a dezvoltat nemăsurat de mult această speță arhitecturală) erau de tipul temniței grele. De lucrul acesta ne putem convinge cercetînd celulele din Carcassonne și din Toulouse — întunecate grote abisale, în care nu poți sta nici culcat, nici drept în

picioare. Foamea, setea și cătușele îi frîngeau și pe cei mai dîrji.

Dacă însă bănuitul se dovedea a fi un om tare, i se aplicau torturi. Acest sistem de a smulge declarații cunoștea o largă întrebuințare în justiția laică, în cazul unor infracțiuni grave. Tribunalele religioase mai curînd evitau să-l aplice. În orice caz era respectată regula după care torturile nu trebuiau să provoace infirmități ori vărsare de sînge. De multă vreme procedeul folosit era cel al bătăii, aplicată cu meșteșug calificat în provocarea suferinței (existau în acest domeniu apreciați specialiști). Bula dată de Inocențiu al IV-lea în ziua de 15 mai 1252 face, în sfîrșit, din tortură un mijloc legal.

Dealtfel recunoașterea vinei de către inculpat era o simplă formalitate, căci pentru a fi cineva condamnat era suficient denunțul făcut de două persoane. Acestea din urmă nu aveau nici ele o viață ușoară. Un individ care denunțase șapte „perfecți" a fost ucis în patul său, iar un sergent, Doumenge, tot pentru astfel de fapte, a fost spînzurat de un ciot de cracă. De aceea denunțătorii preferau să dea nume ale unor oameni decedați sau ale unora care putuseră să-și afle adăpost în fortărețe inaccesibile, ca Montségur ori Queribus.

Rugurile, faptul trebuie recunoscut, erau destinate doar „perfecților" ori adepților neclătinați ai Bisericii catare. Ceilalți primeau pedepse canonice, despre care nu se poate spune de fel că nu aveau serioase consecințe asupra vieții celor osîndiți. Purtarea semnului crucii, pedeapsă rezervată celor care își recunoșteau în mod spontan vina, atrăgea după sine boicotul acelor medii sociale în care erezia era preponderentă, precum și bănuiala de spionaj în folosul inchiziției. Serviciul de pelerin (erau anume alese localități îndepărtate, acest fapt provocînd o gravă comoție financiară întregii familii) dura de la cîteva luni pînă la cinci ani, în cazul cavalerilor îndreptați către locurile sfinte, ori către Constantinopol. Pedepse ca acestea puteau fi date unuia care, bunăoară, în timpul unei călătorii pe o corabie schimbase cîteva vorbe cu un sectant, ori care, copil de

unsprezece ani fiind, se supusese părinţilor şi salutase pe stradă un „perfect".

Se înşală cel care ar crede că protocoalele inchiziţiei conţin un material şocant, lesne de fructificat sub aspect literar. Dialogul — fapt de care ne putem convinge citind ampla culegere cunoscută sub titlul de Collection Doat — nu se remarcă prin replici tari, pasiuni dezlănţuite, ameninţări, rezistenţă şi prăbuşire, ci printr-o înfiorătoare monotonie. Abia în inventarul camerelor de tortură se regăseşte teroarea concretă.

Ce găsim în protocoale ? Nume, date, localităţi şi — cam atît. La „Fanjeaux cînd Auger Isorn primea *consolamentum*-ul, erau prezenţi Bec din Fanjeaux, Guillaume din La Ilhe, Gaillard din Feste, Arnaud de Ovo, Jourdain din Roquefort..." „Atho Arnaud din Castelverdun a cerut să i se acorde un *consolamentum* în casa rudelor sale, pe nume Covars, din Mongradail"... „diaconii Bernard Coldefi şi Arnaud Guiraud aveau domiciliu stabil la Montréal şi la adunările ţinute de ei veneau Raymond din Sanchos, Peteria, femeia lui Mauro din Montréal..." — şi tot aşa, pe pagini întregi.

Bernard Gui, inchizitor din secolul al XIV-lea, este autorul unei instructive lucrări, purtînd titlul : *Libellis de ordine Praedicatorum*, manual destinat inchizitorilor, care dă o idee de felul cum trebuie să se fi desfăşurat interogarea albigenzilor.

...„Bănuitul este întrebat dacă a văzut sau a cunoscut undeva vreun eretic — sau mai mulţi —, unde i-a văzut, de cîte ori şi cînd...

de asemenea, dacă a avut vreo relaţie cu ei, unde, cînd şi cine l-a recomandat ;

de asemenea, dacă a primit cîndva în casa sa vreun eretic — sau mai mulţi ; pe cine anume, şi cine este cel care îi aducea ; cît de mult timp au rămas în locuinţa lui, unde mergeau, cine îi vizita, dacă a auzit predicile lor, care era conţinutul lor ;

de asemenea, dacă arăta respect — ori a văzut că un altul arată respect — faţă de eretici ;

de asemenea, dacă a mîncat pîine sfinţită împreună cu ei, şi în ce fel sfinţeau ei pîinea aceea...

de asemenea, dacă îi saluta — ori a văzut alte persoane salutîndu-i — pe eretici...

de asemenea, dacă a fost cîndva încredinţat că o persoană care primeşte credinţa ereticilor poate fi mîntuită..."

Alte întrebări se refereau la opiniile şi trecutul oamenilor cu care venea în contact bănuitul.

Acest procedeu de anchetare pare doar la prima vedere a fi rigid, stupid şi lipsit de vreo finalitate. În realitate logica sa rece, impersonală avea darul să dispenseze pe cel care conducea cercetările de obligaţia de a lua în seamă datele unui joc psihologic, de necesitatea de a descifra pe cont propriu motivaţii şi circumstanţe — şi, în acelaşi timp, să paralizeze pe suspect prin acea spaimă care ne cuprinde întotdeauna atunci cînd, în locul unei fiinţe vii, întîlnim doar aspra necesitate. Cele două serii de ordini : ordinea moral-psihologică şi ordinea faptică sînt separate în mod ideal.

*

Poezia trubadurilor devine obiectivul unei violente ofensive, ca şi cum n-ar fi fost deajuns că mecenaţii şi curţile lor se aflau în mîinile ostaşilor veniţi din Nord. „Atît de mult s-a schimbat lumea, că nici nu mai poţi s-o recunoşti" — se plînge Bertran d'Alamanon. Episcopii şi dominicanii cheamă lumea să se lepede de nişte „cîntece pline de deşertăciune" iar legatul papal îi pune pe cavaleri să jure că nici cînd nu se vor mai interesa de versuri. Locul liricii (fenomenul e, dealtfel, cunoscut şi din alte epoci istorice) e luat de greoaie balimezuri ideologice, servite de rimători pioşi. Unul din poemele ce s-au păstrat e pur şi simplu o lecţie de catehism şi nu mai păstrează dintr-o lucrare literară decît împrejurarea că după fiecare dintre adevărurile avansate se producea un refren :

De nu crezi, întoarce-ţi ochii spre flăcările în care
ard fîrtaţii tăi.
Spune, dară, într-un cuvînt, spune în două cuvinte —
Ori arzi şi tu în focul acesta, ori mergi cu noi înainte.

Poezia provensală este pătrunsă acum de ideea unei „iubiri profane", cu păcat, idee expusă în poeme plicticoase. *Breviari d'Amor* ale maestrului Matfré Ermengau numără 34.597 versuri. Scolastica începe să pătrudă în poezie. „Poemul" mai sus menționat cuprinde și un capitol în care se vorbește „Despre nemernicia trupului". „Spre pătimirea bărbatului, diavolul i-a dat iubirea idolatră pentru femeie. În loc de a-l proslăvi cu dragoste înflăcărată pe Creator, din toată inima și cu toată puterea minții, el dă femeii ceea ce i se cuvine lui Dumnezeu... Aflați că acela care adoră femeia îl adoră în fapt pe Satana și-și face Dumnezeu dintr-un demon nelegiuit."

Evident, mai există și trubaduri autentici și s-ar putea ca ei să mai aibă Curți și întruniri poetice conspirative. Ultimul dintre aceștia, Guiraut Riquier, moare la jumătate de secol după stingerea rugurilor din Montségur. Cîntecul lui sună trist, ca acela al unui greier în ruine. Rămăsese credincios tradiției, conservînd timp de douăzeci de ani o dragoste platonică pentru soția vicontelui de Narbonne. Prin delicatețea afectelor el se situează printre cei mai de seamă reprezentanți ai speciei. Către sfîrșitul vieții, lăsîndu-se dus de noul curent, scrie în exclusivitate imnuri dedicate Mariei, aici confuzia dintre obiectul amorului sacru și al celui profan devenind de-a dreptul primejdioasă : „Am cîntat pînă mai deunăzi dragostea, însă, la drept vorbind, nu știam ce este ea fiindcă luam deșertăciunea și nebunia drept sentiment ; însă acum dragostea cea adevărată m-a îndemnat să-mi dărui inima unei doamne pe care nu voi izbuti nicicînd s-o iubesc și s-o proslăvesc pe cît merită... Nu simt nici un fel de pismă pentru cel care dorește inima ei, ci înalț rugăciuni pentru toți cei care o adoră, astfel ca ruga fiecăruia dintre ei să fie ascultată."

Pe o mostră de poezie trubadurescă decadentă se poate studia, ca pe un preparat anatomic, fenomenul formalismului. Acesta nu e legat, nici pe departe, de o multiplicare a podoabelor lingvistice ori a metaforelor, ci de o situație în care prin vechi mijloace de expresie se încearcă a se reda o nouă atmosferă afectivă și istorică. Să mai adăugăm că ar fi naiv să credem că poezia

trubadurilor este în totalitatea ei reflecția unei purități cristaline și a unei iubiri ideale. Istoria ne-a transmis numele unor poeți-libertini, vestiți prin aventurile lor și prin niște cîntece foarte ușuratice, cum ar fi Sordel sau Bertran d'Alamanon.

Poezia trubadurilor a rămas neîncetat un amestec de flacără și de azur, ceea ce nu constituie neapărat un aliaj poetic nereușit. Întreg acel cînt al XXVI-lea din *Divina Comedie* emană culoarea de combustie a purpurii întunecate și, în același timp, o rece strălucire. În Purgatoriu, sufletul bunului poet Arnaut Daniel așteaptă ziua eliberării sale. Dante îi ridică maestrului său un minunat monument. Cîntul se încheie în limba provensală și această împrejurare îi dă farmecul unei frumuseți pierdute în depărtare.

*

Să ne întoarcem însă la istoria întreruptă. Ne găsim acum în perioada care urmează încheierii tratatului de la Meaux și desfășurării întrunirii de la Toulouse, cea care pusese țara sub puterea inchiziției. Nu întreaga țară, căci în castele inaccesibile mocnește flacăra iredenței. În plus, alte țări, și mai cu seamă Lombardia, cu care ereticii din Toulouse și Provence avuseseră întotdeauna relații apropiate, constituiau de multă vreme primitoare oaze de pace și de întărire pentru o Biserică frățească.

Ce era de făcut ? Acțiunea apostolică a catarilor purta amprenta tuturor anevoințelor ce însoțesc o conspirație. Orașele nu prezentau siguranță, așadar, urmăriți de spioni, dați pe mîna inchiziției, neînfricoșați însă, strecurîndu-se sub mantia nopții, urmăriți de priviri prietenești, pînditoare ori secătuite de frică, „perfecții" se întîlneau cu credincioșii în vreo ascunzătoare din munți, în vreo poiană de pădure. Uneori izbuteau să-și găsească ascunziș pe lîngă vreun calapod de cismar ori pe sub vreo bonetă de brutar, însă profesia cu osebire îndrăgită de catari era aceea de medic, corespunzînd și unei atitudini de caritate activă.

În vremea aceasta, Raimond al VII-lea duce o politică de supunere față de papă, fără a ascunde însă că vrea să se scape de inchizitori. Pentru a-și arăta buna credință, pune să fie prinși și arși pe rug mai mulți albigenzi, printre ei un „diacon" ce se ascundea în Montségur, Jehan Cambitor, împreună cu trei dintre fîrtații săi. Pe timp de patru ani, între 1237 și 1241, activitățile inchiziției sînt suspendate pe teritoriul comitatului. Părea că pacea internă urmează să fie instaurată.

Însă absolut pe neașteptate, în vara anului 1240, își face apariția, cu iuțeala pîraielor de munte umflate în albie, un răzbunător : Raimond Trencavel, fiul viconteluí de Béziers — al celui care murise în închisoare. Împreună cu el se află seniorii castelelor ocupate, dezmoșteniți de francezi, și excelenta cavalerie aragoneză. Armata înaintează cu repeziciune, ocupînd în drumul său castele care nu opun nici un fel de rezistență. Însă în loc de a ataca fără întîrziere capitala, Carcassonne, tînărul șef militar se mulțumește să repurteze victorii fără însemnătate. Comisarul numit de regele Franței organizează apărarea, trimite curieri la Paris și cere sprijin contelui de Toulouse, care însă i-l refuză în termeni cît se poate de clari. Atacul pe care îl dă tînărul Trencavel asupra orașului de scaun e plin de furie, zidurile de apărare se cutremură și se năruiesc, însă întăririle cu care vine în ajutorul împresuraților Jean de Beaumont, seneșal al lui Ludovic al IX-lea, îl silește pe tînărul războinic să bată în retragere. Cea de a doua eroare fatală săvîrșită în această campanie stă în aceea că Trencavel nu se retrage acolo unde lanțuri de munți și de alianțe ar fi chezășuit o apărare îndelungată. El merge către apus, de-a dreptul între fălcile deschise ale dușmanului. Nu e de mirare că în acest fel e nevoit să se baricadeze în Montréal. Însă ajuns în acest punct, se apără cu atîta iscusință încît obține condiții de capitulare cu totul onorabile (permisiunea de a se retrage, cu armata și materialul de război, în Aragon). Francezii încep să reocupe castelele pierdute, acțiune în care intră în luptă nu atît mașinile de asediu, cît

pertractările, deși nici în acest caz nu lipsesc violența și atrocitățile.

Comportarea lui Raimond al VII-lea e plină de ambiguități. Îl sprijinea, se știe, pe Trencavel, dar în același timp îi promitea lui Ludovic al IX-lea că va șterge de pe fața pămîntului capitala catarilor, Montségur. Intrarea în luptă, împotriva francezilor, a contelui de Toulouse ar fi putut schimba cursul evenimentelor ; fatalist, acesta n-a făcut decît să însoțească din priviri înfrîngerea aliatului său, tot astfel cum tatăl său nu făcuse decît să asiste la înfrîngerea lui Raimond Roger. Istoria : *„magistra vitae"* ? De va întocmi cineva un studiu psihanalitic asupra personajelor istorice, ar merita să dedice acestor cazuri un capitol special.

Dîndu-și parcă seama că a lăsat să se piardă o minunată ocazie, contele de Toulouse se aruncă și el în vîltoarea unor combinații politice purtate cu avînt și abilitate, făurind temelia unei puternice coaliții antifranceze reunindu-i pe regii Castiliei, Navarrei, Aragonului și chiar pe Henric al III-lea, regele Angliei. Încredințat că alianțele sînt suficient de puternice, Raimond al VII-lea denunță tratatul de la Meaux. Evenimentele sînt precipitate de masacrul de la Avignonet.

Am spus că Raimond al VII-lea obține de la papa Grigore al IX-lea o suspendare a activității inchizitoriale a fraților predicatori. Însă în aprilie 1242, episcopul Romei moare și dominicanii își reiau activitatea. În luna decembrie a aceluiași an arde deja, la Lavaur, un gigantic rug cu eretici.

În mai 1242, inchizitorii își fac intrarea în mica localitate Avignonet, situată în centrul provinciei Lauraguais. Întregul grup e alcătuit din cele unsprezece persoane ce formează tribunalul ; printre acestea, un fost trubadur, Raymond Costiran, canonicul catedralei Sfîntului Ștefan din Toulouse, notari și curieri. Sînt cazați în castelul unui Raymond d'Alfaro. Bine găzduiți, niciunul din inchizitori nu bănuiește că ei au intrat, de fapt, într-o cursă. E greu să resimți o simpatie deosebită pentru o instituție ca inchiziția, însă nu se cuvine ca această împrejurare să reducă din considerația datorată unor oameni care intrau neînarmați în chiar cui-

bul ereziei, într-un moment cînd domnea, de fapt, starea de război. Raymond d'Alfaro trimite înștiințare garnizoanei din Montségur și curînd șaizeci de oameni înarmați grăbesc pe drumul către Avignonet. Rebelii fac haltă în apropierea porților orașului, lîngă casa unde se adăpostesc leproșii, unde un trimis al lui Raymond d'Alfaro le înmînează un număr de douăsprezece topoare. Apoi întunecatul cortegiu se îndreaptă spre sala în care dorm inchizitorii. Sînt conduși de însuși Raymond d'Alfaro. În timp ce ușile se prăbușesc sub lovituri de topor, șapte călugări treziți din somn se pun în genunchi și încep să cînte „Salve Regina". Masacrul care urmează e plin de furie și de cruzime. Sursele istorice spun că din craniul sfărîmat al unuia dintre inchizitori, Guillaume Arnaud, ucigașul și-a făcut o cupă din care bea vin.

Succesele temporare ale contelui de Toulouse iau sfîrșit atunci cînd armata franceză se pune în mișcare și, cu neînchipuită rapiditate, elimină pe toți aliații lui Raimond ; printre aceștia, Henric al III-lea, care învins la Taillebourg, se retrage înspre Bordeaux.

Părăsit de vasali și de aliați, contele de Toulouse nu mai are de ales și se supune, încă o dată, Bisericii catolice și regelui Franței. În ianuarie 1243, la Lorris, este semnat un nou tratat, cel din urmă. Șase ani mai tîrziu, Raimond al VII-lea moare, fără a lăsa urmași de sex bărbătesc. Fiica sa se căsătorește — conform tratatului — cu Alphonse de Poitiers, fratele lui Ludovic al IX-lea. În acest fel, ținutul Languedoc revine, pentru totdeauna coroanei franceze.

Privirile învingătorilor se întorc acum înspre miazăzi, către două castele necucerite, cele din urmă fortărețe ale albigenzilor.

Montségur — locul sfînt al catarilor (azi un nume ce desemnează doar un pămînt pustiit) — se află în mijlocul unui sălbatic peisaj montan. Muntele încoronat cu ruine are acum înfățișarea unui mare mușuroi de furnici gigantești. Înspre partea de sud, o ruptură de stîncă aproape verticală se prăvălește la vale. Așezarea cetății Montségur este enigmatică, deoarece castelul nu „domină" nici o poziție, nu barează nici un drum, ca

și cum cel care l-a construit ar fi avut alte preocupări decît cele practice. Ruinele înseși au un contur ce amintește mai curînd forma alungită a unui sarcofag decît arhitectura unei fortărețe. Semnele de mirare se înmulțesc atunci cînd, urcînd pe o cărare șerpuită, ne apropiem de rămășițele construției. Zidurile sînt nude și lipsite de detalii cu caracter militar : parapete, creneluri sau turnuri. În plus, această misterioasă construcție nu ocupă întreaga suprafață a culmii. Încă mai ciudate sînt cele două porți largi, neapărate de nici un dispozitiv de fortificație, fapt nemaiîntîlnit în arhitectura militară a Evului Mediu.

Tuturor acestor enigmatice detalii li s-a potrivit observația că planul fortăreței Montségur prezintă un caracter de excepție. Cercetările de simbolică a artei nu se mărginesc azi cîtuși de puțin la studierea capitelurilor, timpanelor ori a altor detalii ornamentate, astfel că într-un pentagon de ziduri despuiate se poate descifra un sens ascuns. Metafizica arhitecturii se exprimă la fel de bine și prin module, prin proporțiile volumelor, prin alcătuirea ferestrelor, prin orientarea edificiului, și chiar prin natura materialelor de construcție. Castelul Montségur, planul său și proiecția sa orizontală permit a se repera cu mare precizie principalele poziții pe care le ocupă soarele, la răsărit, în diferite perioade ale anului. Pe acest fapt se sprijină o ipoteză îndrăzneață, aceea că Montségurul nu constituia o structură de apărare ci un templu al catarilor, relicvă, poate, a cultului maniheist.

Înapoi, la fapte. E luna mai a anului 1243. Hugues des Arcis, noul seneșal de Carcassonne, și armata sa de zece mii de oameni își întind corturile în jurul cetății Montségur, proclamată „sinagogă a satanei". Îndărătul palăncii de lemn și a zidurilor se află mulți „diaconi", notabili albigenzi și „perfecți", avîndu-i în fruntea lor pe Bertrand Marty. Garnizoana castelului are în compunerea sa cincisprezece cavaleri și o sută de sergenți. Nu mai mult de o sută cincizeci de oameni sub arme. Trupele franceze împresoară cetatea Montségur în semicerc, doar versantul de sud al înălțimii nu este ocupat de asediatori. (E tocmai acea ruptură stîncoasă aproape ver-

ticală, prăvălită într-o genune în care străjerii cetății puteau desluși icoana propriului lor destin.)

Începîndu-și asediul în luna mai, cei care atacau socoteau că în timpul verii soarele va goli rezervoarele de apă. După trecerea a șase luni, situația rămînînd neschimbată, ei nu mai contau pe un sprijin ceresc. În fortăreață rezervele de alimente sînt îndestulătoare, iar contactul cu lumea dinafară este tot timpul menținut grație unor călăuze experimentate care coborau cu ajutorul frînghiilor peretele abrupt. Marea diferență de nivel nu permitea francezilor să utilizeze mașini de asediu și totul părea să indice că acel cuib al catarilor nu poate fi luat prin asalt, ci doar printr-o stratagemă oarecare.

Străjerii și locuitorii din Montségur nu puteau să-și închipuie, desigur, că puternica armată franceză își va strînge într-o bună zi corturile și va pleca. Așadar, cei aproape cinci sute de oameni baricadați în fortăreață, din care soarta comună făcuse o familie, se pregătesc, încet, de-a lungul multor luni, de moarte.

Francezii reușesc să corupă niște voluntari basci, munteni încercați, care izbutesc, după lupte grele, să ocupe poziții pe o platformă îngustă, la o depărtare de optzeci de metri de castel. În noiembrie, armata regală primește puternice întăriri. În tabără sosește Durand, episcop de Albi. E mai curînd un sprijin tehnic decît unul spiritual, căci episcopul e și un eminent constructor de mașini de asediu. Acestea intră curînd în acțiune. Situația nu e încă fără speranță, căci, iată, într-o noapte apare în fortăreață Bertrand de la Baccalaria, inginer militar — cum am spune azi —, grație căruia se înfiripă un dialog între aruncătoarele de pietre.

Iarna este foarte grea pentru asediați ; ei au mulți morți, iar rarele întăriri care le vin nu compensează pierderile. Îngrămădiți pe un spațiu mic, de cîteva sute de metri pătrați, ei resimt oboseala unor lupte care durează de luni de zile. Șefii garnizoanei trimit în cîteva rînduri emisari la contele de Toulouse, întrebîndu-l dacă lucrurile merg bine. Răspunsul este afirmativ, însă nu se știe precis despre ce este vorba, despre pregătirea

unei noi rebeliuni, despre organizarea unei expediții de despresurare, ori despre negocieri.

Acum intră în luptă cea mai periculoasă dintre arme : viclenia. Într-una din acele lungi nopți de iarnă, o grupă de voluntari ușor înarmați, condusă de un călăuz basc ce cunoștea trecerile secrete, își face drum pe o custură socotită inaccesibilă și, înșelîndu-i pe apărători prin semnale prietenești, îi masacrează pe străjerii turnului dinspre partea de răsărit. Calea de trecere este atît de periculoasă, încît în ziua următoare francezii recunosc că n-ar fi îndrăznit niciodată să-și croiască drum pe acolo nici la lumina zilei. Din acel moment, situația celor asediați devine extrem de gravă, mai cu seamă că episcopul Durand montează în apropierea zidurilor fortăreței Montségur o nouă balistă care aruncă fără încetare pietroaie de cîte optzeci de livre. Comandantul garnizoanei, Pierre de Mirepoix, ordonă evacuarea obiectelor de tezaur aparținînd Bisericii catare. Doi albigenzi, Mathieu și Pierre Bonnet, ridică aurul, argintăria, „pecuniam infinitam", și ascund totul într-un loc sigur.

Cu toată situația deznădăjduită a celor închiși în fortăreață, acțiunile militare continuă și apărătorii resping atacurile date de francezi. Cronicarul cruciaților, Guillaume de Puylaurens, scrie că „asediaților nu li se dădea nici o clipă de odihnă, nici ziua, nici noaptea". Comandantul fortăreței încearcă să pună la cale o acțiune de sprijin din afară. Corbario, șef al unei echipe de 25 de sergenți aragonezi, care într-o armată modernă ar fi constituit ceea ce se numește un grup special de comando, se angajează să treacă prin liniile asediatorilor, să recucerească turnul de răsărit, ocupat de francezi, și să distrugă mașinile de asediu. Verigile încercuirii sînt însă atît de solide încît aragonezii sînt obligați să renunțe la acțiunea lor. Comandamentul apărării se decide pentru o disperată ieșire pe timp de noapte. Lupta se dă pe marginile prăpastiei, unde mulți își găsesc moartea. În zori, bătălia se mută către zidurile fortăreței, pe care, împreună cu cavalerii, se află surorile și fiicele lor. Contraatacul este respins cu pierderi grele. În noaptea plină de vaierul răniților, al celor care sînt căl-

cați în picioare și al celor care cad în prăpastie, se aude deodată un sunet de corn. Raymond de Perella și Pierre Roger de Mirepoix se îndreaptă spre tabăra inamicului, pentru negocieri. Fortăreața Montségur capitulează după nouă luni de asediu.

Învingătorii se află și ei într-un asemenea grad de epuizare, încît acceptă majoritatea condițiilor propuse, ce se arată a fi, efectiv, avantajoase. Apărătorii păstrează fortăreața Montségur pentru încă cincisprezece zile (spre a oferi posibilitatea celebrării unei sărbători a albigenzilor, care cădea la jumătatea lunii martie). Îi erau iertate garnizoanei greșelile trecutului, printre altele chiar și asasinatele de la Avignonet. Ostașii vor părăsi cetatea cu armele și cu avutul lor, vor trece însă prin ancheta inchiziției, dar nu li se vor putea aplica decît pedepse ușoare. Celelalte persoane aflate în citadelă vor fi lăsate libere, dacă se leapădă de erezie, în caz contrar le așteaptă arderea pe rug. Fortăreața va fi supusă autorității regelui Franței.

Și astfel, după încheierea acodului de la 2 martie 1244, s-a înstăpînit asupra orașului pacea mult dorită; cincisprezece zile de libertate dăruite înainte de moarte, o chenzinală pregătire de rămas bun, de adio, între cei care vor coborî în vale odată cu vîntul primăvăratic și cei pe care îi va mistui, sus, pe înălțimi, flacăra rugului. Faptă demnă de cel mai înalt respect, în timpul armistițiului premergător predării fortăreței, șase femei și unsprezece bărbați primesc legea catarilor, ceea ce echivala cu alegerea unei morți de martir. (Însă mucenicii religiilor spulberate nu sînt niciodată canonizați.)

La 16 martie 1244, în Montségur intră soldații, episcopii și inchizitorii francezi. Raymond de Perella, unul dintre șefii apărării, se desparte pentru totdeauna de soție și de cea mai tînără fiică a sa, pe care le așteaptă moartea prin foc. Aceasta nu este, dealtfel, singura despărțire definitivă în rîndurile unor familii sfîșiate.

La poalele muntelui, pe locul care se numește azi Cramatchs (de la „les crémats“ — incinerații), soldații ridică un rug colosal. În această perioadă a anului lemnărie uscată nu se prea găsește, așadar — în locul eșafodajului încununat cu ramuri și pari de care erau legați cei condamnați — învingătorii construiesc o palisadă ce dă înconjur unui strat gros de vreascuri. În acest țarc macabru sînt mînați albigenzii înlănțuiți. Izvoarele ne oferă cifra de două sute de oameni — bărbați și femei. Palisadei i se dă foc din toate cele patru părți. Răniții și bolnavii sînt aruncați înăuntru, către mijloc. Dogoarea e atît de mare încît cei care asistă trebuie să se îndepărteze. Cîntecele religioase și țipetele celor care mor se amestecă, întretăindu-se.

Noaptea, în timp ce pe rug mai ard încă, mocnit, trupuri omenești, pe peretele stîncos de miazăzi se lasă în jos, pe o frînghie, trei albigenzi, ce fuseseră ascunși pînă atunci în subteranele fortăreței Montségur. Duc cu ei restul odoarelor, cărțile sfinte și mărturia unui martiriu.

Un fum greu, grețos coboară pe vale și, depărtîndu-se, se resfiră în istorie.

APĂRAREA TEMPLIERILOR

Înalt Tribunal!

În acest proces, ce durează de șase veacuri și jumătate, apărarea nu are o misiune ușoară. Nu-i mai putem cita pe acuzatori, pe martori, și nici pe acuzați, ale căror trupuri au fost mistuite de foc și a căror cenușă a fost risipită de vînt. În aparență totul pledează împotriva lor. Acuzarea a adus la masa judecății, Înaltă Instanță, un teanc masiv de documente pe temeiul cărora cititorul neavizat își poate reprezenta un tablou realmente întunecat al crimelor și delictelor săvîrșite de inculpați, aflînd și probe convingătoare pentru învinovățirea lor. Convingătoare, căci nimeni altcineva decît ei înșiși sînt cei care își aduc învinuirea cea mai grea. Misiunea noastră va fi aceea de a pune sub semnul întrebării veridicitatea acestor documente și de a vă îndemna, cinstiți judecători, să le descifrați nu în litera ci în spiritul lor, pentru a înțelege fondul, mecanismul și mijloacele anchetei. Va trebui, de aceea, să facem apel la împrejurările ce au premers acel rece amurg în care s-a dat foc rugului. Pe acel rug au fost arși conducătorii templierilor: Jacques de Molay și Geoffroi de Charnai. Data și locul execuției: 18 martie 1314, o insuliță de pe Sena, în interiorul Parisului. Unica favoare acordată condamnaților: li s-a permis să moară cu fața îndreptată către turnul alb al catedralei Notre-Dame. Ultimele lor cuvinte: „Trupurile noastre aparțin regelui Franței, sufletele noastre — lui Dumnezeu".

Cele din urmă cuvinte nu au, în general, darul să stîrnească entuziasmul cunoscătorilor. Istoricii le neagă autenticitatea. Valoarea lor stă însă în aceea că ele sînt produse ale conștiinței colective, o încercare de sinteză, definiția unui destin. Pentru început, Onorată Instanță, rugăm să se ia în considerație și această mărturie, deși nesigură.

Să încercăm acum să reconstituim, pe scurt, istoria Ordinului templierilor.

Printre cruciații care, în anul 1096, plecau în expediția către locurile sfinte, se afla și un anume nobil, trecut de prima tinerețe, originar din Champagne, despre care va mai fi îndată vorba. Știm că expediția aceea s-a încheiat prin cucerirea Ierusalimului, în anul 1099, și prin întemeierea unui regat. Însă, dintre cavalerii apuseni, puțini au rămas în Palestina. Cei mai mulți, epuizați în dezbinări mărunte, storși de vlagă în încercările războiului, s-au întors pe la casele lor. Soarta tînărului regat al Ierusalimului, împresurat de o mare de „necredincioși", se afla sub semnul întrebării. Pentru a menține această insulă cucerită, nu se cereau întărite doar zidurile de fortăreață, trebuia creat un nou organism social. Această veche procedură a colonizatorilor greci și romani își găsise un propagator în persoana capelanului lui Baudouin I, Foucher de Chartres. Acesta scria: „Noi, ce am fost oameni ai Apusului, sîntem acum oameni ai Răsăritului... Cei care locuiau la Reims ori la Chartres, sînt acum cetățeni ai Tirului și ai Antiohiei; am și uitat cum arată locurile noastre de naștere, iar mulți dintre noi nici nu le mai cunosc. Unii din noi au în această țară slujbe și case, pe care le vor lăsa urmașilor ca moștenire. Alții și-au luat ca soție nu compatrioate de-ale lor, ci femei originare din Siria și Armenia, și se întîmplă să fie chiar și o sarazină care să fi fost miluită cu taina botezului. Unul se îngrijește de viile sale, altul de ogoarele sale; vorbesc într-adevăr limbi diferite, însă încep de pe-acum să se înțeleagă între ei; pe cei care erau în țara lor săraci, i-a dăruit Dumnezeu cu bogăție; celor care nu aveau nici măcar un conac de moșie, le-a dat Dumnezeu în stăpînire orașe. La ce s-ar mai întoarce atunci în Apus, de

vreme ce în Răsărit este atît de bine ?“. Text semnificativ, chiar dacă dăm la o parte tot ceea ce este în el doar propagandă oficială.

Monarhia cea nouă avea un caracter mai democratic, dacă se poate spune așa, și mai republican decît multe dintre monarhiile apusene. Puterea regală era îngrădită de un parlament, compus nu numai din baroni, ci și din burghezi. Iar acest parlament avea un cuvînt greu de spus în multe chestiuni importante, printre altele în problema impozitelor. Țăranii erau slobozi. Era respectată, de asemeni, libertatea religioasă. Într-o serie de lăcașe de cult se practica un așa numit *simultaneum* — uzanța de a se oficia servicii divine după mai multe rituri și confesiuni. Thora, Coranul și Evanghelia, pe care se depunea jurămîntul în tribunale, conviețuiau probabil pentru prima oară, și aceasta nu doar în practica judecătorească. Evident, tabloul real se modifica în funcție de factorii conjuncturali, de tensiunile dintre forțele sociale, fiind departe de a reprezenta un peisaj idilic. Nu se cade, totuși, să facem abstracție de acest remarcabil experiment de creare a unei societăți multirasiale și pluriconfesionale.

Să revenim la acel cavaler din Champagne. El se numea Hugues de Payns. Era, cum s-a mai spus, înaintat în vîrstă, însă foarte activ și energic. Schimbase colinele verzi ale ținutului său natal pe aridul pămînt al Palestinei nu pentru a obține acele profituri materiale despre care vorbea atît de ispititor cuviosul părinte Foucher. Cu o mînă de tovarăși de-ai săi, el a întemeiat un ordin al cărui scop era să asigure protecția pelerinilor împotriva atacurilor date de bandiți și de sarazini, precum și paza cisternelor de apă. Era vorba prin urmare de un fel de serviciu polițienesc pe căile de circulație. Regele Baudouin I le-a fixat sediul pe locul fostului Templu al lui Solomon, de aici le vine și denumirea de templieri. Ei făceau legămînt de puritate și de sărăcie, dovadă fiind și una din vechile lor peceți, care înfățișa doi cavaleri pe un singur cal. Dacă ne este permis, Înaltă Curte, să facem o incursiune în viitor, vom spune că în cursul anchetei cavalerul din spate a fost văzut ca reprezentîndu-l pe Satana, maleficul inspirator. Ingeniozitatea și fantezia calomniatorilor este, Onorată Instanță, cu adevărat inepuizabilă.

Hugues de Payns face călătorii în Franța și în Anglia, unde noul ordin se bucură de o entuziastă primire, atît printre mireni, cît și printre clerici. Asupra lui se pogoară o adevărată ploaie de beneficii și de daruri. Prinți și baroni intră în rîndurile Ordinului. Conciliul de la Troyes fixează, în anul 1128, regula monahală a templierilor, al căror patron spiritual devine sfîntul Bernard, cea mai înaltă autoritate morală a Europei. În vestita sa epistolă *De laude novae militiae ad Milites Templi* găsim o comparație, făcută în termeni antinomici, prin care severii și virtuoșii templieri sînt opuși nou-îmbogățiților, vanitoșilor — asemeni unor femei ! — și moleșiților cavaleri ai Apusului.

„Nu le este plăcută nici o exagerare, atît în alimentație cît și în îmbrăcăminte, avînd îndemn numai spre lucrurile de trebuință. Trăiesc în comun, fără femei și copii... vorbele de ocară, faptele lipsite de măsură, rîsul netemperat, vaietele și murmurele de nemulțumire, de îndată ce sînt observate, nu rămîn nepedepsite. Nu pot suferi șahul și jocurile cu zaruri, le repugnă partidele de vînătoare ; nu simt nici o plăcere în bezmetica goană după păsări, sînt scîrbiți și fug de mimi, vrăjitori, jongleri, de cîntecele și de glumele ușuratice. Părul și-l tund scurt și cunosc, din tradiția apostolilor, că grija pentru podoaba capului îl face de ocară pe un bărbat. Nu au fost văzuți niciodată pieptănîndu-se, se spală rar, au bărbile țepoase, pline de praf, năclăite din pricina căldurii și a ostenelii.“

În Ierusalim, templierii ocupă curînd două moschei, sub care se aflau niște hrube solide, destinate a fi grajduri. În esență, templul lor fortificat era un adevărat oraș în oraș. Se ducea acolo o viață retrasă, caracterizată prin asprime și prin simplitate. Mîncau într-un imens refectoriu, ai cărui pereți rămîneau fără nici o podoabă, iar fiecare dintre cavalerii-monahi lăsa pentru săraci o parte din rația sa. Cînd unul din frați murea, porția sa era dată, timp de paisprezece zile, unui om nevoiaș. De trei ori pe săptămînă nu se dădea carne la masă, de două ori pe an se ținea un post complet. Ziua era înce-

pută printr-o liturghie care se oficia cu două ore înainte de a răsări soarele. Apoi fiecare dintre cavaleri se ducea la grajd, să vadă de calul său, după care își verifica armele. În zori ei asistau din nou la o liturghie, iar în cursul zilei se repetau, cu zecile, rugăciunile ce fuseseră ordonate. Masa de prînz, apoi un soi de apel sub priveghérea Maestrului. Slujba de seară, alte rugăciuni, cina și liniștea consemnată pînă la sfîrșitul zilei. Regula monahală cuprindea și un cod de pedepse. Pentru un număr de zece delicte era prevăzută excluderea din ordin, sau chiar închisoarea pe viață. Aceste delicte erau : simonia în legătură cu intrarea în Ordin, divulgarea discuțiilor care aveau loc în capitul, furtul, părăsirea cîmpului de luptă, jaful, omorîrea unui creștin, sodomia, erezia (această prescripție, Înaltă Instanță, merită a fi reținută), minciuna și părăsirea Ordinului.

Elogiul monahului din Clairvaux — al sfîntului Bernard — a făcut ca templierii să devină —, o, paradox al istoriei ! — unii dintre cei mai mari bancheri ai Evului Mediu. În vremea celei de a II-a cruciade, templierii posedă numeroase bunuri în aproape întreaga Europă, iar pelerinii care pleacă spre locurile sfinte, pentru a evita orice risc, își depuneau banii la vreuna din casele acestora, primind apoi echivalentul lor la Ierusalim. Dovadă a puterii financiare a Ordinului stă faptul că templierii devin creditori nu numai ai regelui Ierusalimului, ci și al monarhilor Angliei și Franței. Iar acest fapt a ajuns să fie, Onorată Instanță, după cum ne vom strădui să dovedim, principala cauză a pierderii lor.

Veniturile Ordinului nu-i făceau mai bogați pe membrii acestuia. Căci exista în reguli o prescripție severă care spunea că dacă la moartea vreunuia dintre frații călugări vor fi găsiți bani asupra lui, acesta va fi înmormîntat în pămînt nesfințit.

Templierii, care dintr-o mînă de monahi-cavaleri se transformaseră într-o puternică armată de multe mii de oameni, aveau reputația unor desăvîrșiți luptători. Ne întemeiem, Înaltă Curte, pe mărturia lui Ludovic al VII-lea, care îi scria abatelui Sugerius în termenii următori :

„Nici nu ne închipuim cum am fi putut rezista prin aceste locuri (e vorba de Țara Sfîntă) fără sprijinul și prezența lor. De aceea vă rugăm ca semnele de simpatie arătate lor să crească îndoit pentru ca ei să simtă favoarea noastră." Urmează apoi o referire la o sumă colosală, de două mii de mărci, pe care o luase regele cu împrumut, și rugămintea ca prin grija abatelui-regent acești bani să fie restituiți Ordinului în Franța. Pînă către mijlocul secolului al XII-lea nu găsim vreun document care, menționîndu-i pe templieri, să nu ridice un monument virtuților și loialității lor cavalerești.

Da mai apoi ? E cît se poate de clar, Înaltă Curte, că fiecare organism social și politic își are petele sale mai luminoase ori mai întunecate. Însă în cuvîntul ei acuzarea a omis acele fapte care ar fi putut depune mărturire în favoarea inculpaților. Ea a făcut cu totul abstracție de perioada eroică a Ordinului, subliniind în schimb toate acele momente care exprimă decădere, laicizare, abandonare a idealurilor, vanitate și înclinație spre intrigi. Apărarea este departe de a voi să facă o mioapă glorificare a templierilor și nu vom polemiza de aceea cu procurorul asupra acelor puncte în care documentele și izvoarele mărturisesc în defavoarea ordinului. Însă punem concluzia că e necesar ca faptele să nu fie luate în mod izolat, că, dimpotrivă, trebuie examinat cu atenție și contextul politic și social în care ele s-au produs.

Istoria regatului Ierusalimului este a unora dintre cele mai incoerente și obscure perioade și împrejurări din cîte se cunosc. Cînd studiem această epocă avem impresia că ne aplecăm asupra unui cazan în care clocotesc pasiuni, intrigi, poftă de glorie și de cîștig, ambiții denaturate și complicate mașinațiuni politico-dinastice. Templierii, care deveniseră o adevărată forță numărînd mii și mii de oameni sub arme, nu puteau asista pasiv, asemeni unor observatori detașați, la niște evenimente de care depindeau nu numai prestigiul și veniturile pe care le aveau, așa cum afirmă acuzarea, ci însăși viața lor. Ei au fost obligați să se amestece în politica dusă la scară mare. Să adăugăm însă, Înaltă Curte, că ei n-au absentat de la nici una din bătăliile decisive, înfruntînd

alături de cruciaţi toate imensele privaţiuni ale unei mari campanii care a durat nu mai puţin de două secole : captivitate, moarte, asedii prelungite, marşuri prin pustiu, răni, boli. Cruciaţii veneau şi plecau, erorile pe care le săvîrşeau în raidurile lor militare se răsfrîngeau asupra acelora care, asemeni templierilor, hotărîseră să reziste pînă la capăt pe fîşia de pămînt cucerită. Este acesta, Înaltă Curte, un comentariu absolut necesar înţelegerii chestiunilor privitoare la Ordin şi la politica sa.

În anul 1187 Saladin recucereşte Ierusalimul din mîinile cruciaţilor. Din acel moment regatul rămîne, pentru o lungă perioadă, fără capitală. Doi ani mai tîrziu se porneşte cea de a III-a cruciadă. Trinitatea marilor suverani putea să întoarcă fila funestă a cărţii destinului, însă a fost să se petreacă altfel. Pe Frederic Barbarossa simpla întîmplare l-a eliminat din luptă : el a murit înecat în apa unui rîu. Richard Inimă de Leu intră de la început în rivalitate cu Filip August. Aflînd că regele francez îşi plăteşte cavalerii cu trei piese de aur, Richard vinde templierilor Ciprul şi dă de ştire că oricine va trece sub drapelul său va primi patru piese de aur. Efectul : Filip August îşi retrage oştile din expediţie. Ceea ce e şi mai rău, cu toată intervenţia lui Saladin făcută prin intermediul Ordinului (mai apoi, pe baza unor asemenea fapte s-a născocit acuzaţia că templierii erau în bune relaţii, ba chiar că ar fi complotat cu musulmanii), el pune să fie ucişi un număr de două mii şapte sute de prizonieri, ceea ce atrage după sine un contramasacru săvîrşit asupra prizonierilor franconi. Templierii constituie, totuşi, avangarda acestei nefericite expediţii, din care Richard se retrage şi el, pe neaşteptate, la primirea veştii că Ioan fără Ţară i-a uzurpat tronul. Îmbarcîndu-se pe un vas al templierilor, el părăseşte pămîntul Palestinei, înveşmîntat în uniforma ordinului.

În cel de al doilea deceniu al secolului al XIII-lea, situaţia nefavorabilă în care se afla regatul Ierusalimului se înrăutăţeşte şi mai mult prin invazia mongolilor. Papa Honoriu al III-lea îl îndeamnă pe Frederic al II-lea, împăratul german, să o ia în căsătorie pe moştenitoarea tronului Ierusalimului, Yolande, fiică a regelui

Jean de Brienne. Împăratul înhaţă lacom mărul ce i se oferise, îl obligă pe rege să fugă, în timp ce el însuşi începe să trateze cu sultanul Egiptului, atrăgînd asupră-şi excomunicarea.

E de adăugat, în treacăt, că politica tradiţională a templierilor se întemeia pe premise de-a dreptul contrare : menţinerea unor relaţii cît se poate de bune cu emirul Damascului, împrejurare ce dădea rezultate mulţumitoare, fiind concretizarea unei reguli folositoare, aceea de a folosi disputele din tabăra adversarilor. Prin forţa pactelor imperiale, e redobîndit Ierusalimul, în care, prin uzurpare şi fărădelege, Frederic se proclamă monarh. Capitala este, în fine, în mîinile creştinilor, motiv — s-ar părea — de mîndrie şi de satisfacţie. Se dă însă la iveală — acordul împăratului cu sultanul fusese ţinut secret — că Ierusalimul nu va putea fi fortificat şi apărat. Întreg cartierul templierilor — care de la început se arătaseră potrivnici suveranului excomunicat — revenea musulmanilor, cărora împăratul le mai oferea pe deasupra şi ceea ce nu avea în stăpînire, şi anume fortăreţele Ordinului : Safet, Toron, Gaza, Darum, Krak şi Montréal. Şi asta încă nu e totul. Frederic însuşi punea mîna pe castelul Ordinului, Chateau-Pélerin. Ar fi, cu adevărat, greu să ne mirăm, Înalt Tribunal, că templierii s-au arătat a fi cuprinşi de patimă. Ei dădură de veste împăratului că, dacă nu-şi va lua tălpăşiţa din Palestina, „îl vor închide într-un astfel de loc din care nu va mai ieşi". Alarmat fiind în legătură cu răzvrătirea guelfilor, Frederic îşi face plecarea către Europa, lăsînd regatul sub stăpînirea şi protecţia unor duşmani ai templierilor (bine cunoscuţi nouă din alte împrejurări) : cavalerii teutoni. Pe la colţuri este lăsată deja să se dezlănţuie o campanie defăimătoare împotriva Ordinului, care îndrăznise să nu se supună voinţei împăratului. E repetată o veche şi verificată acuzaţie, menită să-i discrediteze pe templieri în ochii creştinilor, după care ei ar complota cu necredincioşii. În ce-l priveşte pe împărat, acesta, cu cinismul ce-l caracterizează, adoptă tradiţiile răsăritene, rămîne în bune relaţii cu emirul Damascului, dă găzduire la curtea sa ambasadorilor sultanului Egiptului şi chiar reprezentan-

tului sectei izmaelite a assassinilor (care, după toate probabilitățile, la îndemnul său îl omorîseră, atrăgîndu-l într-o cursă, pe adversarul împăratului, ducele Ludovic de Bavaria).

Ajungem, în fine, la expediția cruciată a lui Ludovic al IX-lea, din anul 1248. Era de așteptat ca de această dată să se realizeze, o colaborare armonioasă între cruciați și cavalerii de prin partea locului. Pleda pentru aceasta faptul că șeful expediției nu urmărea interese personale, cît și împrejurarea că el întreținea numeroase și bune raporturi cu templierii. Ce folos, de vreme ce planurile de război fuseseră întocmite în Europa, fără a lua în considerație condițiile locale ! Se întreprinse din nou, împotriva sfatului dat de templieri, o disperată expediție împotriva Egiptului. Cu toată opoziția Ordinului, cavalerii săi se află în fruntea armatei. Comandant este Robert d'Artois, fratele regelui. Nilul desparte oștirea în două corpuri. Împotriva insistențelor depuse de experimentații templieri, Robert nu așteaptă restul armatei și, după o bătălie cîștigată fulgerător împotriva turcilor, pătrunde adînc în teritoriul inamicului. Însă pe îngustele ulițe ale orașului Mansurah pe cruciați îi așteaptă emirul Beibars cu mamelucii săi. Proiectilele curg cu nemiluita de pe acoperișuri și de după baricade. Prinși în cursă, împănați cu țepi de săgeată, asemeni unor arici, cruciații suferă o înfrîngere zdrobitoare. Contraatacul dat de emir face ca situația armatei regale să devină disperată ; faptul acesta, ca și scorbutul, foametea, fosele gemînd de cadavre îl obligă pe Ludovic să depună armele. Urmează captivitatea, din care, bolnav, conducătorul expediției va fi răscumpărat cu fantasticul preț de cinci sute de mii de livre.

Fiind perfect conștienți de erorile politice săvîrșite, erori de care ei nu se făceau vinovați, templierii încep să negocieze cu Damascul. Aflînd de acest lucru, Ludovic al IX-lea ia împotriva lor aspre măsuri disciplinare, cuprinzînd printre altele demiterea Marelui maestru al Ordinului și surghiunirea celor care încercaseră să încheie acordul fără știrea sa.

Onorată Instanță, aceste trei episoade, disparate însă cu valoare reală, ilustrează, credem, suficient de convingător starea de permanentă amenințare în care se aflau templierii, incomprehensiunile mereu mai mari, umilirile tot mai numeroase și rețeaua de intrigi neîncetat refăcută în care ei erau prinși, mereu mai fără speranță.

Singura lor consolare este aceea că se află mereu în grația papilor, care într-o serie de dispute interveniseră decisiv în favoarea lor. În cele din urmă pierd însă și acest sprijin.

Mareșalul templierilor, Etienne de Sissey, e chemat în anul 1263 la Roma și demis din funcție. Dacă e să dăm crezare cronicarului Gérard de Montréal, era la mijloc de astă dată o afacere amoroasă, cu rivalități zgomotoase și compromițătoare, în legătură cu o frumoasă doamnă din Acra.

Tocmai în acest oraș a început și cel din urmă act al dramei, la 5 aprilie 1261. Portul se apără timp de două luni și jumătate. Situația cruciaților e disperată. Deși ar fi putut părăsi cu ușurință fortăreața, o parte din călugării-cavaleri, în frunte cu Marele maestru al Ordinului, Guillaume de Beaujeu, rămîne pe poziția de-acum pierdută, pentru a o apăra pînă la capăt. Acra e inundată de mulțimea năvălitorilor.

*

Înalt Tribunal ! După această îndeajuns de lungă, însă necesară introducere vom trece la chestiunea principală, și anume la procesul intentat templierilor (în fruntea cărora se afla pe atunci Marele maestru Jacques de Molay) de către nepotul lui Ludovic al IX-lea, Filip IV cel Frumos, rege al Franței. Guvernarea sa de mînă forte se caracteriza printr-un etatism de factură aproape modernă, și pe drept cuvînt el trece în ochii istoriografilor drept prototip al monarhului absolut de tip european. Numeroasele războaie pe care le poartă golesc vistieria statului. Ceea ce caracterizează domnia sa este un șir întreg de profunde crize economice. Aproape din momentul urcării sale pe tron, Filip se află într-o crîncenă dispută cu papalitatea, înfruntare terminată, după cum știm, prin intrarea în prizonierat a

papilor, la Avignon. Aceste elemente ale politicii sale aveau să joace un rol decisiv în procesul templierilor.

Acest proces a fost deschis, Înaltă Curte, cu intenția de a elimina din stat o putere care nu depindea de el. Acest proces a fost deschis cu intenția de a spolia — nu ezităm a folosi acest cuvînt — Ordinul de averea sa. Acest proces a fost deschis, în al treilea rînd, pentru a face ca templierii, ce reprezentau o terță putere, și încă una cu vocație internațională, să nu poată interveni în lupta dintre rege și papă în rolul de aliați ai Sfîntului Scaun. Vom încerca să demonstrăm că acuzațiile formulate împotriva templierilor — acuzații de natură religioasă, morală și ideologică — constituiau doar o perdea de fum în spatele căreia se ascundeau mobilurile politice ale acestei operații.

Cu toate că își pierduse posesiunile pe care le avea în regatul Ierusalimului, Ordinul era o putere de care trebuia să țină seama orice suveran ce gîndea în termeni realiști. Cei douăzeci de mii de templieri sub arme reprezentau o forță care putea să decidă nu numai rezultatul unei bătălii, ci și pe acela al unui război. Ei dispuneau de proprietăți și castele nu numai în Franța, ci și în Italia, Sicilia, Portugalia, Castilia, Aragon, Anglia, Germania, Boemia, Ungaria, și chiar în Polonia, pe teritoriul căreia țineau două comanderii (și unde îl sprijiniseră pe Henryk cel Pios, în lupta de la Legnica). Însă două centre erau cu deosebire importante : Ciprul — centru strategic și bază de plecare către Răsărit, Parisul — centru politic.

Împrejmuit de ziduri, cartierul templierilor din capitala Franței constituia o veritabilă cetate în cetate, cu jurisdicție distinctă, administrație proprie și drept de a acorda azil. Felul în care s-a comportat Filip IV cel Frumos față de papalitate e clar, fără umbră de scrupule. Bulele care se năpusteau în zbor pe deasupra capului „scumpului nostru fiu“, cele încărcate de persuasiune — *„Ausculta fili“* —, el le privește ca pe niște păsări exotice venind din altă epocă. Ultimatumul dat de Conciliul de la Roma, în anul 1302, are drept consecință doar faptul că regele convoacă Statele Generale, care vor accepta „în numele națiunii“ politica pe care el o

duce. Ce poate însemna teoria celor două săbii pentru cineva care se încrede doar în una, și anume în aceea pe care o ține în mînă ? Răspunsul său la excomunicarea pronunțată de Bonifaciu al VIII-lea este trimiterea în Italia a omului regelui Guillaume de Nogaret, cu porunca de a-l lua cu forța pe papă în Franța.

Dar templierii, în ce fel s-au comportat ei față de Filip ? Acuzarea a găsit cu cale să spună că, vezi bine !, din numeroase împrejurări am cunoaște cu toții că ofițerii în retragere (astfel se poate caracteriza situația membrilor Ordinului după căderea regatului Ierusalimului) au predilecție pentru comploturi. Însă faptele fac dovada unei loialități, ce putea merge pînă departe, față de monarhul francez ; cel puțin din punct de vedere financiar, însă cu mare risipă de resurse, ei l-au sprijinit efectiv pe acesta în acțiunile sale. Nimic nu anunță conflictul, nu există nici un semnal de avertizare, însă în cercul restrîns al consilierilor regelui se coace deja planul de atac. În chiar anul cînd regele își declară „sincerul și deosebitul atașament“ față de Ordin, se oferă ocazia de a găsi pretextul necesar dezlănțuirii procesului. Înalta Curte bănuiește probabil că facem referire la un denunț.

Într-adevăr, la începutul anului 1305, un oarecare Noffo Dei, florentin de origine și, e de adăugat, criminal de drept comun, face — în închisoare — depoziții care îi acuză pe templieri de apostazie și de moravuri vicioase. Pe deasupra, regele culege febril informații de la frații călugări ce fuseseră îndepărtați din Ordin. Spre castelele și casele templierilor se îndreaptă o întreagă armată de spioni.

În aceeași perioadă, însă fără vreo legătură cu oarecari denunțuri, noul papă Clement al V-lea, propune unificarea Ordinului templierilor cu acela al călugărilor ospitalieri. Se încerca în acest fel o regrupare a forțelor în vederea unei noi cruciade, care nu ajungea și nu va ajunge nicicînd să se realizeze. Marele maestru Jacques de Molay nu primește această sugestie. Se poate presupune că motivul decisiv nu-l constituia pur și simplu orgoliul ; greu trăgeau în cumpănă dificultățile legate de armonizarea unor reguli monahicești diferite.

Reflectînd asupra împrejurărilor în care a avut loc procesul împotriva templierilor, Înaltă Curte, devenim conştienţi de faptul că Filip cel Frumos nu acţiona ghidat doar de o rece chibzuinţă, în atitudinea sa faţă de Ordin existau elemente de autentică patimă. Sigur, e vorba de un simplu moment psihologic, nu lipsit însă de importanţă. Vom încerca să dăm o explicaţie.

În anul 1305, după o a treia devalorizare a monedei, la Paris *„le petit peuple"* începe să se ridice. Manifestările de răzvrătire capătă asemenea dimensiuni, încît regele e nevoit să se refugieze împreună cu familia în fortăreaţa templierilor, în acea vestită Tour du Temple în care îi este dat să trăiască umilitorul asediu dat de „gloată". Sigur, cîteva zile mai tîrziu capii răscoalei atîrnau spînzuraţi de porţile Parisului, însă amar fusese gustul înfrîngerii. Căci nimic nu-l umileşte mai mult pe un monarh ca un sentiment de recunoştinţă. Şi încă faţă de cei pe care, nu peste multă vreme, se gîndeşte să-i pună în afara legii. În acelaşi an, Filip întreprinde o operaţie care pare a fi ceva în genul unor manevre pregătitoare în vederea procesului intentat templierilor. Obiectul acestei operaţii : un popor dezarmat, evreii, ale căror averi sînt confiscate, în timp ce ei înşişi sînt supuşi unor sălbatice torturi şi, în cele din urmă, osîndiţi cu expulzarea.

Filip cel Frumos ştia foarte bine că în acţiuni pe scară largă poliţia politică trebuie să lucreze cu repeziciune, ceea ce garantează eliminarea elementului rezistenţă. Trăsnetul trebuie să cadă înainte ca cei ameninţaţi să poată zări lumina fulgerului.

În ziua de joi, 12 octombrie 1307, Jacques de Molay păşeşte alături de rege în cortegiul funebru ce însoţeşte trupul neînsufleţit al soţiei lui Charles de Valois. Vineri, 13 octombrie, în zori, aşadar a doua zi, toţi templierii de pe teritoriul Franţei sînt arestaţi. Trebuie, Înaltă Curte, să ne înclinăm capul cu tristă consideraţie în faţa acestei performanţe extraordinare — pentru acele vremuri — a maşinăriei poliţieneşti.

Acuzarea a afirmat că întemniţarea templierilor n-a mirat pe nimeni, că acuzaţii împotriva lor fuseseră aduse în repetate rînduri, că, într-o anumită măsură, aceste

acuzaţii pluteau în aer. A mai adăugat că Filip IV cel Frumos conferea cu papa Clement al V-lea asupra acestei chestiuni, însă a omis din nou să redea fondul acestor discuţii. Se ştie doar că tema acestor pertractări era proiectata expediţie cruciată. Papa dorea să trimită în fruntea ei pe acel periculos răpitor de papi care era Nogaret, pe creştetul căruia apăsa o anatemă, ceea ce — se credea — avea să-i închidă perspectivele unei cariere politice şi să-l întoarcă pe calea virtuţii. Lui Filip, ideea unei cruciade îi era cu desăvîrşire străină, putea aşadar să prezinte dificultăţile ce ar fi fost legate de ea, argumentînd că lucrurile merg prost în Ordinul templierilor, care ar fi trebuit să constituie, desigur, nucleul armatei trimise în Orient. Acuzarea a scăpat din vedere încă un fapt semnificativ, acela că Marele maestru al Ordinului, Jacques de Molay, se adresase el însuşi papei cu rugămintea de a se întreprinde cercetări, pentru a se putea disculpa de nişte acuzaţii ce se vînturau fără a fi clar precizate. Drept urmare, Clement al V-lea, neputînd găsi dovezi plauzibile care să-i învinuiască pe templieri, se adresează, în septembrie 1307, lui Filip cel Frumos, pretinzînd să-i trimită rezultatele investigaţiilor. E de la sine înţeles, Înaltă Curte, că regele nu putea să se compromită dînd la iveală depoziţiile unor răufăcători, ori ale unor călugări daţi afară din Ordin şi, pe deasupra, în mod evident cumpăraţi de poliţie. În consecinţă, mărturisirea autoacuzatoare trebuia smulsă cu fierul înroşit din gura celor care în acel moment mai făceau parte din Ordin.

Ordinul de arestare, expediat spre conformare baronilor, prelaţilor şi reprezentanţilor puterii regale din provincii, constituie o capodoperă de artă retorică : „O amară împrejurare, o regretabilă împrejurare — împrejurare într-adevăr oribilă atunci cînd meditezi asupra ei, înspăimîntătoare atunci cînd afli despre ea —, o crimă repugnantă, o infracţiune respingătoare, un act infamant, o groaznică ocară, fapte cu desăvîrşire împotriva firii omeneşti ne-au ajuns la urechi şi amarnic ne-au înmărmurit şi ne-au umplut de neistovită scîrbă".... Înaltă Curte, merită a face numărătoarea adjectivelor din această primă frază. Epitetele nu însoţesc

doar poezia proastă, ele constituie și componenta de bază a actelor de acuzare cu slab conținut probatoriu. Nici restul textului nu conține nimic altceva decît niște bolboroseli furioase.

Ancheta a început îndată după arestare, fiind condusă de puterea laică. Instrucțiunile adresate comisarilor recomandă ca „adevărul să fie urmărit cu stăruință și, la nevoie, prin folosirea torturii". Învinuiții sînt puși în fața unei alternative : sau recunosc infracțiunile de care sînt acuzați — și atunci vor fi grațiați —, sau vor muri pe rug.

Progresul civilizator, Înaltă Curte, rezidă între altele în înlocuirea uneltelor simple de pisare a țestelor, prin cuvinte-măciucă, prezentînd avantajul de a produce și prăbușirea psihică a adversarului. Asemenea cuvinte sînt : „corupător al spiritelor", „vrăjitoare", „eretic". Templierilor li s-a adus, evident, învinuirea de erezie, și aceasta, în principal, pentru a-l lipsi pe papă de posibilitatea de a interveni în favoarea lor. Dealtminteri încă de la început lupta se arăta dificilă. Filip cel Frumos avea de partea sa forța, capitala apostolică — numai diplomația.

Acum intervine momentul cel mai dificil pentru apărare, și nu e de mirare că acuzarea a pus pe el un accent deosebit. Fapt este că Jacques de Molay a recunoscut în mod public — în prezența reprezentanților bisericii și cercurilor teologice și ai Universității din Paris — că în rîndurile Ordinului domnea de multă vreme obiceiul ca în timpul ceremoniei de primire a noilor cavaleri-monahi aceștia să se lepede de Hristos și să scuipe pe cruce. Alt înalt demnitar al Ordinului, Geoffroi de Charnai, a făcut o depoziție asemănătoare, specificînd însă că el însuși nu a folosit — considerînd-o neconformă — o astfel de metodă de primire în Ordin. El a făcut aceste mărturisiri la abia douăsprezece zile după arestare, fapt ce sugerează că ele ar fi fost spontane. Consemnăm însă, Înaltă Curte, că în perioada unei anchete timpul inculpaților se măsoară în ore, și că organele de investigație lucrau în conformitate cu instrucțiunea dată de rege : „cu stăruință".

E mai mult decît probabil că Marelui maestru — care după cum rezultă din întreaga desfășurare a procesului, era un foarte naiv politician — i se făgăduise că mărturisirea publică a unor culpe va salva existența Ordinului luat ca întreg. Dealtfel însuși gestul de a scuipa pe cruce nu vădește neapărat o apostazie, ci ar putea constitui — fapt confirmat de opiniile unor cunoscători în materie — un element al inițierii, avînd, ca să spunem așa, un caracter dialectic. E suficient să ne referim la ritualul, universal cunoscut, de investire a cavalerului, în timpul căruia simbolica palmă este singura pe care acesta trebuie să o suporte fără ripostă. Dealtminteri, în ce privește faptul însuși, depozițiile date de diverși templieri se contrazic. Unii mărturisesc că se scuipa în lături, nu în imaginea însăși, alții neagă categoric folosirea acestei practici. Geoffroy de Gonneville dă explicația că obiceiul fusese introdus de un rău maestru care, fiind în captivitate la sarazini, își dobîndise libertatea cu prețul renegării lui Hristos. Însă același inculpat nu e în stare să spună c'ne anume fusese acel rău maestru. Fratele Gérard de Pasagio declară : „Celui care intra în Ordin îi era arătată o cruce de lemn și era întrebat dacă acesta e Dumnezeu. Cel întrebat răspundea că aceasta este o imagine a Celui Crucificat. Fratele care îl primea spunea atunci : «Să nu crezi în aceasta, aceasta este o bucată de lemn. Domnul nostru este în ceruri»". E o dovadă împotriva acuzației ce se aducea templierilor, e o mărturie a înaltului nivel de spiritualitate atins de credința lor. Rezumînd, depozițiile sînt contradictorii, Înaltă Curte, atît în privința aplicării cît și a genezei acelei practici. Fapt și mai important, nici una din sursele scrise — și înainte de toate regulile Ordinului, care s-au păstrat — nu cuprinde o asemenea prescripție.

La fel stau lucrurile și cu acel idol pe care l-ar fi adorat templierii, pe tema căruia a curs atîta cerneală neagră, încît, chiar de-ar fi fost înger, acesta s-ar fi prefăcut în diavol. Inchizitorul Guillaume de Paris, în instrucțiunile pe care le dă organelor de anchetă, ordonă ca învinuiții să fie întrebați de o statuie cu cap de om și cu barbă mare. Dar și în cazul acesta răspunsurile

date de inculpați sînt confuze și contradictorii. Pentru unii aceasta era o figură făcută din lemn, în timp ce pentru alții era din argint și din piele ; de femeie — de bărbat ; spînă — cu barbă ; aducînd cu o pisică — aducînd cu un porc ; avînd un cap — două (ori trei) capete. Toate obiectele de cult au fost sechestrate, însă nu s-a putut găsi nici unul care să corespundă acestor descrieri.

Avem desigur a face aici, Înaltă Curte, cu un caz tipic de sugestie colectivă. Iar noi, cei care cunoaștem cîte ceva despre logica spaimei, despre psihopatologia unor reacții în lanț, despre comportamentul grupurilor mari în perspectiva exterminării în masă, nu putem da crezare unor asemenea mărturii. Să amintim de asemenea că imaginația medievală era bîntuită de plăsmuiri ale diavolului. Cine altul le-ar fi putut tălmăci mai bine decît acesta unor oameni zvîrliți în fundul hrubelor întunecoase și supuși caznelor sensul destinului lor ?

Mai rămîne, Onorată Instanță chestiunea numelui acelui demon. Acest nume s-a conservat pînă în zilele noastre, constituind temă de reflecție pentru numeroși experți în materie. Nu un obiect, ci un cuvînt s-a adus ca unică probă neîndoielnică în acest proces. Să pronunțăm, în fine, acest nume : Baphomet.

Un erudit german, orientalistul Hammer-Purgstall explică numele demonului ca derivînd din cuvîntul Bahumid, care ar însemna : bou, și de aici trăgea concluzia că ar fi vorba de cultul vițelului de aur, reproșat, într-adevăr, templierilor. Teza aceasta n-a putut rămîne în picioare, și chiar cel care o emisese a schimbat-o pe o alta, la fel de neconvingătoare. Un cercetător al problemei templierilor, eminentul istoric Michelet, vedea în acest nume prescurtarea unei formule. care conform regulilor cabalistice trebuia citită de la dreapta la stînga. TEMpli Omnium Hominum Pacis ABbas. S-a remarcat, de asemenea, că denumirea se poate trage din cuvîntul Bapho, numele unui port cipriot ocupat de templieri, loc în care în antichitate se afla un templu al zeiței Astarteea — acea Venus și, în același timp, Selene, Maică și Fecioară — căreia i se sacrificau copii. Această ipoteză a fost oferită de acuzare, în linia celor mai fan-

teziste acuzații aduse Ordinului, printre care și aceea de canibalism. Destul de verosimilă, cel puțin sub raport filologic, pare a fi interpretarea dată de Sylvestre de Sacy, eminent arabist de la începutul secolului al XIX-lea, care a dedus numele demonului dintr-un alt nume : Mahomet. Această ipoteză pare a fi confirmată printr-un fragment din poemul scris de templierul Olivier în *langue d'oc* — *E Bafonet obra de son poder : Și Mahomet izbi cu forța sa.* Acest fapt, nu aduce de fel, așa cum ar dori acuzarea, dovada unei infiltrații islamice în doctrina ezoterică a templierilor. Deși, într-o oarecare măsură, aceștia fuseseră influențați de credințele Orientului, nici un document nu dă vreo indicație că ei ar fi constituit o sectă religioasă. În gîndirea lor se producea, fără îndoială, un important proces de amplificare a perspectivelor în chestiunile de cult. Convingerea după care creștinismul este singura religie demnă de acest nume — care constituia o axiomă pentru orice nobil francez care pleca în cruciadă — fusese clătinată de noi contacte și experiențe de viață. Recunoscîndu-l pe Hristos ca pe unul dintre profeți, Coranul a înlesnit acest proces.

Să ne întoarcem însă fața de la Răsărit — acesta nu mai e, în perioada despre care vorbim, decît amintire și ecou —, să ne întoarcem spre Franța, unde se desfășoară partida ce are ca miză viața și onoarea templierilor. Abil, Filip cel Frumos, cum se și cade unui suveran de factură modernă, știa să facă uz de propagandă. În vreme ce în hrubele de prin toată Franța se poate auzi geamătul celor supuși la cazne, regele adresează tuturor suveranilor Europei o scrisoare prin care denunță „crimele" templierilor. Nu toți dădură însă crezare acuzațiilor sale ; așa, de pildă, Eduard al II-lea, regele Angliei, vede în ele o îngrămădire de calomnii, și dă știre, în legătură cu atitudinea sa favorabilă față de templieri, regilor Portugaliei, Castiliei, Aragonului și Siciliei, precum și papei însuși. Din toate acestea se poate lesne deduce că așa-zisa rea faimă — și încă universal recunoscută — pe care ar fi avut-o templierii nu era nicidecum chiar atît de universală pe cît a încercat să sugereze acuzarea.

După ce, smulsă cu forța, s-a produs acea fatală recunoaștere a vinovăției de către Marele maestru, mai rămînea templierilor o singură speranță, aceea că vor fi supuși jurisdicției bisericești, mai precis că vor fi judecați chiar de papă. Și, într-adevăr, către sfîrșitul anului 1307, regele se arată a fi de acord să-i trimită pe prizonieri lui Clement al V-lea. La aflarea acestei vești, templierii își retrag în masă depozițiile date. După cum ne spune tradiția, Jacques de Molay a făcut această retractare în fața mulțimii adunate în biserică, arătîndu-și trupul frînt în torturi.

Dîndu-și seama că firele intrigii îi scapă din mînă, Filip IV cel Frumos pune din nou în acțiune resortul propagandei — de astă dată al celei de uz intern. Prin Paris încep să circule diverse fițuici în care stă scris că papa ar fi fost cumpărat de templieri. Căci, desigur, nimic nu e sortit să aprindă mai mult pasiunile ca argumentele de ordin pecuniar. În timp ce agită gloatele, Filip cel Frumos se adresează Parlamentului și Universității din Paris, cerîndu-le să-l sprijine în politica sa antipapală și să se pronunțe în afacerea templierilor. Însă Universitatea răspunde că procesele de erezie trebuie judecate de un tribunal ecleziastic. E, Înaltă Curte, încă o dovadă că opinia publică a epocii nu se pronunță în întregul ei împotriva Ordinului.

Ca de obicei, intelectualitatea se punea de-a curmezișul, în schimb parlamentul, care se adunase în mai 1308 la Tours (e drept, nu *au grand complet*, căci mulți dintre nobili preferaseră să-și motiveze absența, pentru a nu lua parte la acea înscenare de democrație) —, parlamentul, deci, după ce ia cunoștință de acele mărturisiri smulse cu forța, declară că templierilor li s-ar cuveni pedeapsa cu moartea. Astfel reconfortat de judecata poporului, Filip cel Frumos se îndreaptă spre Poitiers, unde îl așteaptă întîlnirea cu papa.

Clement al V-lea a condus cu dibăcie discuția, îndreptînd-o încă de la început către problema cruciadei, făcînd, diplomatic, abstracție de procesul intentat Ordinului templierilor. Lui Filip cel Frumos nu-i mai rămîne altceva de făcut decît să se folosească de serviciile pe care i le oferă niște înalți demnitari ai bisericii credincioși lui, arhiepiscopi de Narbonne și de Bourges, care într-un sobor anume pus la cale, împreună cu legiștii regelui, atacă violent Ordinul, precum și indiferența manifestată în această privință de autoritățile religioase, nefăcînd economie nici de cuvinte jignitoare la adresa papei. Clement al V-lea rămîne pe poziție. Declară chiar că unele dintre depozițiile făcute de templieri nu i se par îndeajuns de verosimile și, pentru a cîștiga timp, dă de știre că în anul următor conciliul ce se va întruni la Vienne se va ocupa de chestiunea templierilor. Mai cere o întrevedere cu principalii acuzați. Aceștia fură duși sub paza unui convoi înarmat de la Paris către Poitiers. Călătoria fu brusc întreruptă la Chinon, sub pretext că prizonierii se îmbolnăviseră. Fără nici cea mai mică îndoială, Înaltă Curte, planul fusese dinainte pregătit. Chinon, ale cărui întunecate ruine s-au păstrat pînă în ziua de azi, fusese considerat un loc potrivit pentru această haltă, din pricină că dispunea de niște subterane uriașe. Cînd în acest nou loc de tortură își fac apariția trimișii papei, întovărășiți de Nogaret și Plaisians — dușmani jurați ai templierilor — acuzații tac sau se recunosc vinovați. Întorcîndu-se în hrubele lor, nu le mai rămîne decît să-și scrie — pe ziduri — testamentul.

La o examinare a dosarelor procesului, se poate remarca lesne cum în dese rînduri unii și aceiași anchetați își neagă depozițiile anterioare pentru ca doar peste cîteva zile să revină, luînd asupra lor cele mai grele învinuiri. Faptul acesta nu poate fi altfel explicat decît prin aceea că în contra lor au fost folosite argumentele focului, apei clocotite, estrapadei, obezilor și garotelor de fier. Apărarea își ia permisiunea de a cita fragmente din cîteva depoziții.

Ponsard din Gizy. 29.XI.1309.

„Întrebat dacă n-a fost niciodată supus unor torturi, a răspuns că în urmă cu trei luni, cînd a făcut depoziții în fața episcopului de Paris, a fost aruncat într-o groapă îngustă, avînd mîinile atît de strîns legate la spate, încît sîngele îi țîșnea de sub unghii ; și-a spus atunci că de-l vor chinui va nega depoziția anterioară și va spune tot ce vor de la el. Era gata la orice, dorea doar să-i fie

dată o moarte grabnică, să i se taie capul, să fie ars pe rug, să fie aruncat în apă clocotită — în asemenea măsură nu mai putea suporta cazna îndelungată la care a fost supus aflîndu-se în temniță de peste doi ani."

Fratele Bernard din Albi :

„Atît de tare am fost torturat, atît de multă vreme am fost interogat și ținut în foc, încît tălpile îmi sînt acum arse, iar atunci simțeam cum oasele se frîng în mine."

Fratele Aymeri din Villiers le Duc, 13 mai 1310.

Protocolul spune că inculpatul arăta palid și înspăimîntat. Jură cu mîna pe altar că nelegiuirile de care e acuzat Ordinul sînt simple născociri. „Dacă mint, fie ca aici, pe loc, trupul și sufletul să-mi fie înghițite de iad." Cînd se dă citire depozițiilor sale anterioare, el spune : „Da, am mărturisit o seamă de greșeli, dar asta în urma torturii la care am fost supus în timpul interogatoriilor de cavalerii regelui, G. de Marcilly și Hugues de la Celle. Am văzut ieri cum cincizeci și patru dintre frații mei erau urcați în căruțe și duși să fie arși de vii... Ah, dacă e să fiu ars pe rug, recunosc că mi-e tare frică de moarte, că n-o voi putea îndura, că mă voi da bătut... Voi mărturisi sub jurămînt în fața voastră, în fața oricui veți vrea, toate crimele pe care le puneți pe seama Ordinului ; am să recunosc că l-am omorît pe Dumnezeu, dacă asta vor voi de la mine."

Aș îndrăzni să atrag atenția Înaltei Curți asupra aspectului psihologic pe care îl prezintă moartea pe rug. Spaima animalică resimțită în fața focului are la bază o cunoaștere instinctivă, aceea că el, focul, produce trupului suferințele cele mai greu de suportat. De cîtă forță spirituală trebuie să dispunem pentru a rămîne fermi în credința că vom putea menține teafără în furia acestui element, cel mai nimicitor, fie și cea mai mică părticică a ființei noastre ! Pentru oamenii din Evul Mediu gustul sălciu al cenușii nu se asocia, ca pentru noi, cu acela al neantului. Moartea prin foc era doar o anticameră a infernului, a acelui rug veșnic aprins, pe care pătimesc trupuri nicicînd arse pînă la capăt. Focul fizic se asocia focului spiritual. Cazna de acum însemna și cazna veșnică. Cerul — sediul celor aleși — acele mase reci, tăcute de aer le apăreau muribunzilor ca îndepărtate și inaccesibile.

Către începutul anului 1309 ancheta este reluată. Această nouă fază a procesului se caracterizează, pe de o parte, prin strîngerea șuruburilor mașinii de smuls mărturisiri (numai la Paris, 36 de templieri au murit în timpul interogatoriului) ; pe de altă parte — fapt ce-ar putea să pară inexplicabil, și nemaiîntîlnit pînă atunci — crește rezistența opusă de prizonieri, care abandonează orice soi de subterfugii sau combinații politice. Jacques de Molay declară că va pleda în apărarea Ordinului, însă numai în fața papei. Alți frați fac și ei declarații asemănătoare. La 2 mai, numărul templierilor care doresc să vină în apărarea Ordinului se ridică la cinci sute șaizeci și trei. Replica la această mișcare de rezistență în masă o constituie rugul, pe care vor fi arși cincizeci și patru dintre templieri. Vechea metodă romană a decimării își sărbătorește iarăși triumfurile.

În luna iunie a anului 1311 procedura probatorie e încheiată și dosarele anchetei sînt trimise papei. Conciliul de la Vienne nu aduce Ordinului sprijinul așteptat. Amintim că erau vremurile captivității papilor la Avignon. Suveranul pontif consideră că procesul e definitiv pierdut. Bula *„Vox Clamantis"*, dată la 3 aprilie 1312, anunța dizolvarea Ordinului, neconținînd însă vreo condamnare a templierilor. Bunurile lor urmau să fie transferate Ordinului călugărilor ospitalieri. Așadar sîngele templierilor nu se convertise în aur pentru Filip IV cel Frumos.

Temnițele Franței sînt totuși pline și trebuie făcut ceva, mai cu seamă cu demnitarii Ordinului, care vor să se apere singuri în fața tribunalului, „deoarece nu avem nici măcar trei parale pentru a plăti o altfel de apărare". Ei cer fără încetare să fie aduși în fața judecății papale.

Dar instrucția fusese încheiată, iar trimișii lui Clement al V-lea asistă pasiv la anunțarea verdictelor. Asupra conducătorilor templierilor planează amenințarea închisorii pe viață.

Sentinței împotriva lui Jacques de Molay și Geoffroi de Charnai i se dădu citire în catedrala Notre-Dame.

O mare mulțime ascultă în tăcere. Însă înainte ca actul să fie citit pînă la capăt, cei doi conducători — un efect de potențare a avut probabil aici și goticul patetic al catedralei — se adresează poporului, strigînd că acuzația de crimă și de erezie adusă Ordinului e falsă, că rînduiala ținută de templieri „a fost întotdeauna sfîntă, dreaptă și catolică". Mîna grea a unui om din gardă se abate asupra feței Maestrului, înăbușind astfel ultimele cuvinte îngăduite unor condamnați. Cardinalii îi expediază pe recalcitranți în mîinile tribunalului din Paris. Filip cel Frumos ordonă ca ei să fie arși pe rug, și asta chiar în aceeași zi. Pentru a-și mai potoli mînia, dă focului încă treizeci și șase de monahi, dintre cei care se arătaseră prea neînduplecați.

Înalt Tribunal, în acest fel s-ar părea că se termină drama cavalerilor din Ordinul călugăresc al Templului. Cunoscătorii scotocesc prin cavouri, încercînd să găsească cifrul definitiv al enigmei. Uneori li se pare a fi dat peste o înlănțuire de eoni, alteori se lasă fascinați descoperind pe vreun portal grimasa unui presupus Baphomet. Apărarea și-a fixat un țel mai modest, acela de a face studiul instrumental al unei manipulări.

În istorie nimic nu se încheie definitiv. Metodele folosite în lupta împotriva templierilor au intrat în repertoriul puterii. De aceea nu putem lăsa ca tot greul acestei îndepărtate afaceri să fie purtat, pe degetele lor pergamentoase, de funcționarii din arhive.

PIERO DELLA FRANCESCA

Lui Jaroslaw Iwaszkiewicz

„Bine, bine — îmi spun prietenii — ai fost acolo, ai văzut multe, ți-au plăcut și Duccio, și coloanele dorice, și vitraliile de la Chartres, și taurii din Lascaux — spune-ne însă ce ai reținut anume pentru tine, care este, de pildă, pictorul tău, cel pe care nu l-ai da pentru nimeni altul." Împotriva aparențelor, întrebarea este plină de miez, căci orice dragoste, se știe, dacă este reală, trebuie s-o nimicească pe cea anterioară, să-l ia pe om cu totul în puterea ei, să tiranizeze, să pretindă o exclusivitate. Mă gîndesc, deci, și răspund : Piero della Francesca.

Prima intîlnire : Londra, National Gallery. Zi cu nori. Peste oraș se lasă o ceață sufocantă... Nu aveam în plan pentru acea zi nici o vizită, trebuia însă să mă adăpostesc pe undeva, ca să scap de năvala acelei umezeli înăbușitoare. Nu eram cîtuși de puțin pregătit pentru o atare impresie. Încă de la prima sală a fost clar pentru mine că muzeul londonez rivalizează, în cîștigător, cu Luvrul. Niciodată în viață nu-mi mai fusese dat să văd atîtea capodopere. Nu este aceasta, probabil, cea mai bună metodă de a te familiariza cu arta. Alături de Scarlatti, Bach, Mozart — într-un program de concert e bine să fie plasat, să zicem și un Noskowski, nu pentru a satisface îndărătnicia unora, ci pentru a atinge niște scopuri educative.

M-am oprit mai îndelung la un Pictor al cărui nume îmi era cunoscut exclusiv din lecturi. Un tablou poartă titlul „Naşterea". El te izbeşte din prima clipă prin neobişnuitul unei compoziţii inundate de lumină şi de bucurie gravă. Aceeaşi senzaţie o avusesem cînd privisem pentru prima oară un Van Eyck. Soiul acesta de fixare estetică e greu de descris. Tabloul te pironeşte în acelaşi — unic — loc, nu mai poţi pleca de acolo, şi nici nu te mai poţi apropia (ca de picturile contemporane) spre a adulmeca nuanţele de culoare şi a urmări factura pensulaţiei. Fundalul „Naşterii" îl constituie micul staul umil — aici, un zid de cărămidă dărăpănat cu un acoperiş în pantă. În prim plan, pe o mînă de iarbă scămoşată asemenea unui vechi covoraş, e culcat noul născut. În spatele lui, un cor format din cinci îngeri — cu feţele întoarse către privitori —, desculţi, puternici ca nişte coloane solide, foarte pămînteni. Feţele lor de ţărani contrastează cu chipul iluminat (ca la Baldovinetti) al Madonei, care se află îngenuncheată în partea stîngă a tabloului, într-un gest de mută adoraţie. Luminările subţiri ale mîinilor ei minunate sînt parcă aprinse. În fundal, un tors masiv de taur, asinul, doi păstori (ai zice flamanzi) şi sfîntul Iosif, văzut din profil. Două peisaje, la extremităţi, par a fi ferestre prin care se scurge o lumină vaporoasă. În ciuda alterărilor, culorile sînt pure şi sonore, ca de vitraliu. Pictat în ultima perioadă de creaţie a artistului, tabloul este, cum foarte frumos a spus cineva, o rugăciune de seară pe care Piero o adresează copilăriei şi zorilor.

Pe peretele opus, „Botezul lui Hristos". O aceeaşi gravitate solemnă în compoziţia arhitectonică, deşi tabloul este anterior „Naşterii", fiind una din primele pînze pictate de Piero, din cîte s-au salvat. Soliditatea carnală a personajelor contrastează cu peisajul diafan, melodios şi pur. E ceva imuabil în aşezarea unei frunze pe foaia mare a cerului : clipa trece în eternitate.

Înţeleapta regulă a lui Goethe — „*Wer den Dichter will verstehen, muss in Dichters Lande gehen*" — se transpune în domeniul picturii cam în felul următor : tablourile, ca roade ale luminii, se cer privite sub soarele patriei artistului. Într-adevăr, un Sassetta, bunăoară, nu pare a fi la locul său nici în cel mai minunat muzeu american. Am luat aşadar hotărîrea să pornesc într-un pelerinaj către Piero della Francesca, dar, cum dispuneam de mijloace puţine, m-am lăsat dus de hazard şi de aventură. De aceea, expunerea care urmează nu respectă acea cronologie atît de îndrăgită de savanţi în scrierile lor.

Mă nimerii mai întîi la Perugia. În peisajul verde-auriu al Umbriei, oraşul acesta — cel mai înnegurat, probabil, dintre oraşele Italiei — zace mohorît, strîns împresurat — astăzi încă — de ziduri. Suspendat de o stîncă înaltă, deasupra Tibrului, a fost comparat cu mîna unui uriaş. Oraş etrusc, roman şi gotic marcat de o istorie furtunoasă şi atroce. Simbol al ei este Palazzo dei Priori, edificiu masiv, avînd podoabe metalice şi un perete încovoiat, ca un lingou supus focului. În spatele pieţei (azi ocupată de hotele elegante ; înainte se înălţa în acel loc palatul familiei Baglioni, care a fost dărîmat) se întinde un fantastic labirint de stradele, de scări, de pasaje, de subterane — corespondent arhitectonic al neliniştitului duh care-i frămîntă pe locuitori. „*I Perugini sono angeli o demoni*" — spunea Aretino. În herbul oraşului : un grifon cu botul căscat şi cu ghearele ascuţite. În perioada sa de înflorire republica Perugiei domina Umbria, iar teritoriul ei era apărat de o sută douăzeci de castele întărite. Temperamentul perugin este poate cel mai bine ilustrat de membrii familiei Baglioni, dintre care nu mulţi au murit de moarte naturală. Cruzi şi răzbunători, ei puneau la cale cu fin simţ artistic, în miezul unor frumoase nopţi de vară, meşteşugite masacre contra duşmanilor lor. Primele „pînze" ale şcolii perugiene au fost stindardele de luptă. Bisericile au aici caracterul unor bastioane, iar frumoasa fîntînă a lui Giovanni Pisano nu avea atît menirea de a fi un obiect al contemplaţiei estetice cît un rezervor de apă pentru uzul ostaşilor din strajă, în timpul numeroaselor asedii. După îndelungate lupte intestine, oraşul a căzut în stăpînirea papilor. Pentru a-l supune definitiv, aceştia au clădit aici o citadelă : „*ad coercendam Perusinorum audaciam*".

Dimineața îmi luam micul dejun într-un mic bistrou în care domnea o răcoare de pivniță. În fața mea ședea un om cărunt, avînd fața năpădită de barbă, ochii mijiți și în ținuta sa ceva de boxer ieșit la pensie. Mi-l amintea pe Hemingway, așa cum îl știam din fotografii. Se dovedi însă (informația mi-a dat-o, încîntat, proprietarul localului) că acesta era Ezra Pound. Omul potrivit la locul potrivit ! Călcătorul acesta de legi s-ar fi simțit excelent în compania Baglionilor.

Pe la jumătatea secolului al XV-lea, Piero della Francesca, pictor matur acum și, asemeni colegilor săi, un fel de „artist ambulant", se duce la Roma, unde, în încăperile lui Pius al II-lea, avea să lucreze la niște fresce care din nefericire nu s-au păstrat. În drum spre curtea papală se oprește pentru un timp la Perugia.

Pinacoteca locală posedă un poliptic al său : „Madona cu Pruncul, înconjurați de sfinți". Surprinzător e fondul tabloului : un fond auriu în plin Quattrocento ! Explicația enigmei o dă contractul încheiat cu mînăstirea Sf. Antonio. Pur și simplu, frații călugări pentru care Piero a pictat tabloul aveau un gust conservator și își doriseră mult ca sfinții să nu fie așezați într-un peisaj oarecare, ci într-o abstractă aureolă paradiziacă. Tabloul nu este probabil dintre cele mai bune ale lui Piero, prezintă însă acea vigoare caracteristică cu care artistul își trata personajele. Acestea au capetele masive, puternice și brațele asemeni unor coroane de arbori.

Însă cu totul surprinzătoare este *„predella"* acestui poliptic, care îl înfățișează pe sfîntul Francisc în timp ce primește sfintele stigmate. Maestrul renascentist se află aici în legătură directă cu tradiția lui Giotto. Într-un peisaj de deșert, doi monahi calcă pe pămîntul crăpat ; deasupra lor — pasărea bizantină — Hristos.

La jumătatea drumului dintre Perugia și Florența : Arezzo. Oraș cuibărit la pieptul unui deal, avînd în creștet căciula de piatră a unei citadele. Aici s-a născut — ca fiu al unui emigrant florentin — Petrarca (după ani, acesta avea să-și afle o patrie care e a tuturor exilaților : filosofia) ; aici s-a născut și Aretino, cel „a cărui limbă îi ofensa pe vii și pe morți și numai pe Dumnezeu nu-l vorbea de rău, dat fiind că despre el nu avea cunoștință".

Biserica Sf. Francisc e sumbră și severă. Ești obligat să parcurgi un imens vestibul de obscuritate pentru ca să dai, în dreptul corului, de una din cele mai mari minunății ale picturii din toate timpurile. „Legenda crucii", o suită de paisprezece fresce, a fost pictată de Piero între anii 1452 și 1466, așadar în perioada deplinei sale maturități creatoare. Tema e extrasă din Evanghelia apocrifă a lui Nicodim și din *Legenda aurită* a lui Iacob de Voragine. Să încercăm — tentativă fără speranță ! — o descriere a frescelor.

„Moartea lui Adam". Arborele crucii, după cum spune legenda, a crescut din sămînța depusă sub limba Părintelui seminției noastre, cînd acesta se afla pe moarte. Gol, Adam agonizează în brațele bătrînei Eva. Bătrînii lui Piero nu au nimic comun cu acea surpare a ființei pentru care arăta interes Rembrandt. Ei au patosul și cumințenia pe care o arată animalele atunci cînd sînt pe moarte. Eva îl roagă pe Set să meargă în rai și să aducă mirul cu care Adam se va înzdrăveni. În partea stîngă a frescei, la poarta raiului, Set stă de vorbă cu un înger. La mijloc, sub un arbore de o nuditate dezolantă, zace trupul lui Adam, tensionat și rigid ; Set îi bagă în gură grăuntele. Cîteva personaje stau cu capetele plecate în jurul mortului. O femeie desfăcîndu-și brațele dă un țipăt mut, strigătul ei nefiind însă îngrozit, ci parcă profetic. Întreaga scenă are un caracter patetic, neafectat, helenic — o filă din Vechiul Testament scrisă de un Eschil.

„Vizita reginei din Saba la regele Solomon". Povestea medievală spune că arborele crucii a existat pînă în vremea lui Solomon. Regele e cel care a dat poruncă să fie tăiat și folosit la construirea unui pod peste pîrîul Siloe. Chiar în acest loc, regina din Saba, fulgerată de revelație, cade în genunchi, înconjurată fiind de doamne din suită, care își arată uimirea. E aici o adevărată grădină de nuanțe ale frumuseții feminine. Piero a creat un *om* al său, cum au făcut-o numai cei mai mari dintre cei mari. Personajul său are trăsături care pot fi perfect identificate și fixate în memorie pentru

totdeauna, după cum o femeie de Botticelli nu poate fi confundată cu o femeie modelată de oricare alt maestru. Modelele lui Piero au capul oval, așezat pe un gît prelung, avînd o caldă unduire, și pe niște umeri plini, puternic conturați. Forma capului este subliniată de părul ce aderă strîns pe țeastă. Fața e nudă, dăruită toată privirii, trăsăturile exprimă concentrare și reculegere. Ochii cu pleoape migdalate nu întîmpină aproape niciodată căutătura privitorului. E unul din aspectele caracteristice ale artei lui Piero, care evită acea ieftină introducere în psihologie ce face din pictură un spectacol de gesturi și de grimase. Dacă vrea să dea expresie unei drame (ca bunăoară în cazul de față, căci în trăirea ei mistică regina din Saba rămîne solitară) atunci își înconjoară eroina cu un grup de fete uimite și pentru a face și mai mare contrastul adaugă doi cai stînd sub copac și doi scutieri, doi băieți simpli și iscusiți, mai interesați de copitele și de coamele cailor decît de minunea care se produce. Momentul din zi, ca în multe alte tablouri ale lui Piero, rămîne nedefinit : un răsărit albastru-trandafiriu sau, poate, o amiază.

Scena se prelungește, maestrul își continuă povestirea păstrînd aceeași perspectivă, precum în teatrul clasic e păstrată unitatea de loc. Sub un portal corintic, trasat cu precizia unui arhitect, are loc acum întîlnirea dintre regina din Saba și Solomon. Două lumi : suita feminină a reginei — colorată și foarte teatrală — și demnitarii lui Solomon, studiu asupra unei severe înțelepciuni și ponderi politice. Bogăție tipic renascentistă a veșmintelor, fără ornamentele și detaliile din Pisanello. Demnitarii de la curtea lui Solomon stau bine înfipți în picioare pe pardoseala de piatră. Văzute din profil, labele picioarelor, lungi, te duc cu gîndul la reprezentările plastice egiptene.

În urma vizitei podul este desfăcut. Aceasta e tema scenei care urmează, în care trei lucrători cară un bloc masiv de lemn. E parcă o anticipare a drumului lui Iisus spre Golgota. Fragmentul acesta are însă un caracter cam greoi și, poate cu excepția personajului din centru, e pictat cu stîngăcie naivă, fapt pentru care istoricii văd aici mîna unor elevi ai lui Piero.

„Bunavestire" este compusă într-o manieră arhitecturală, precisă, albertiană, cu mase perfect cumpănite și cu o perspectivă infailibilă. Severitatea marmurii e în armonie cu tonul sever al relatării. Într-un nour, un Dumnezeu-Tatăl masiv, îngerul în partea stîngă, și Maria : renascentistă, împăcată, sculpturală.

„Visul lui Constantin". Părăsind acum vecinătatea porticelor de piatră, Piero zugrăvește interiorul de aur întunecat al cortului lui Constantin, dînd artei italiene una din cele dintîi nocturne interpretate cu bună știință în maniera clarobscurului. Lumina unei torțe aprinse modelează blînd contururile a doi oameni din pază, iar în primul plan trăsăturile unui curtezan șezînd și ale regelui care doarme.

„Victoria lui Constantin" ni-i reamintește, în același timp, pe Ucello și pe Velasquez, cu observația că Piero își tratează tema cu antică măreție și simplitate. Chiar haosul cavalcadei e la el organizat. Excelent cunoscător al regulilor perspectivei geometrice, el nu le exploatează totuși nicicînd în scopuri expresive, lăsînd mereu intactă armonia planurilor. Lănciile verticale sprijină un cer matinal, peisajul degajă lumina de care e îmbibat.

„Torturarea hebreului". Acesta e un om, pe nume Iuda, care cunoștea locul în care fusese ascunsă crucea și care nu voia să dea taina pe față. La porunca mamei împăratului, Elena, a fost repezit într-o fîntînă părăsită. Scena înfățișează momentul în care doi oameni ai împăratului, cu ajutorul unui scripete și al unui odgon, atîrnate de o schelă triunghiulară, îl scot afară pe pocăitul Iuda. Seneșalul Bonifaciu l-a prins strîns de păr. Tema ne sugerează un studiu asupra cruzimii, însă limbajul prin care Piero ne vorbește despre aceasta e obiectiv și distant. Chipurile eroilor dramei sînt încremenite și nu exprimă vreo emoție. Dacă este ceva ce produce spaimă, aceasta e schela aceea triunghiulară, cu scripete și odgon, de care atîrnă legat condamnatul. Odată în plus pasiunea a fost captată de geometrie.

„Descoperirea crucii și dovedirea autenticității ei." Fresca e împărțită în două secțiuni, unite într-o indestructibilă legătură prin temă și compoziție. Scena dintîi

înfățișează scoaterea la lumină a celor trei cruci de către niște lucrători, sub privirile mamei lui Constantin. În depărtare, în șaua unei văi, un oraș medieval cu o mulțime de turnuri, acoperișuri înclinate, ziduri trandafirii și galbene. În cea de a doua scenă, un om aproape gol se ridică din morți, la atingerea crucii. Mama împăratului și doamnele ei de onoare privesc scena în adorație. Reprezentarea arhitecturală din fundal e parcă un comentariu la eveniment. Nu mai aflăm aici orașul himeră medieval, ci o armonie de triunghiuri, pătrate și cercuri marmoreene, matura chibzuință renascentistă. Arhitectura joacă aici rolul unei ultime, raționale verificări a miracolului.

La trei sute de ani după găsirea crucii, șahul Persiei, Chosroes, ia Ierusalimul și, împreună cu orașul, relicva cea mai de preț a creștinătății. Însă împăratul Eraclie îl învinge. Bătălia e povestită cu multă însuflețire. Învolburata masă de oameni, cai și instrumente de luptă amintește, numai în aparență, de vestitele scene batalistice ale lui Ucello. Ceea ce îl izbește pe privitor e liniștea infinită care emană din frescele lui Piero. Bătăliile lui Ucello sînt zgomotoase. Caii săi de aramă se izbesc în crupe, vaiere de măcel și de tropot zboară care încotro, se ridică pînă în tăriile unui cer metalic și recad, grele, pe pămînt. La Piero gesturile sînt oarecum potolite, însă autentice. Narațiunea se desfășoară epic, fără patimă, cei care sînt uciși și cei care ucid își împlinesc ritualul sîngeros cu gravitatea pe care o au tăietorii de lemne cînd retează copacii dintr-o pădure. Deasupra capetelor celor care se luptă, cerul e transparent. Desfăcute în vînt stindardele „se pleacă din înalturi, lipsite de aripi, asemeni unor balauri, salamandre și păsări străpunse de suliți".

În fine, victoriosul Eraclie merge desculț în fruntea unei procesiuni solemne, purtînd crucea spre Ierusalim. Suita imperială e formată din clerici armeni și greci, avînd pe cap acoperăminte colorate prezentînd niște forme ciudate. Istoricii de artă se întreabă unde a putut afla Piero modele pentru o asemenea costumație fantezistă. E posibil însă să fi precumpănit în acest caz

considerente pur compoziționale. Potrivit gustului său pentru monumental, Piero încununează capetele eroilor săi așa cum un arhitect ornează capitelurile unor coloane. Marșul lui Eraclie, final al legendei aurite, are un răsunet nobil și pur.

Capodopera lui Piero a fost serios vătămată de umezeală și de restauratori neîndemînatici. Culorile sînt pale, presărate, s-ar zice, cu făină, iar, în plus, iluminarea corului bisericii nu permite o deplină contemplare a frescelor. De s-ar păstra însă numai unul din personajele acestei legende, un copac, o fîșie de cer, din aceste frînturi tot s-ar putea reconstitui întregul, ca din fragmentele unui templu grec. În căutarea unei chei pentru dezlegarea misterului său, s-a făcut observația că Piero a fost unul dintre artiștii cei mai impersonali, mai supraindividuali ai tuturor timpurilor. Berenson îl compară cu autorul anonim al sculpturilor Partenonului și cu Velasquez. Forța unei asemenea arte vine din aceea că în niște personaje omenești se petrece drama patetică a semizeilor, eroilor și giganților. Absența expresiei psihologice îngăduie o mai nealterată receptare a unor emoții artistice pure, emanînd din formă, din mișcarea volumelor, din lumină. „Expresia feței este un detaliu nefolositor și stînjenitor în asemenea măsură, încît sînt tentat să prefer, deseori, o statuie fără cap" — recunoaște Berenson. La fel Malraux, care salută în creatorul „Legendei crucii" pe cel care a inventat detașarea, ca expresie dominantă a personajelor sale : „Mulțimile sale statuare nu se însuflețesc decît pentru un dans cu caracter sacral... ceea ce corespunde sensibilității contemporane care pretinde ca expresia unui pictor să decurgă din pictura însăși, și nu din personajele pe care le înfățișează".

Pe deasupra unui război al umbrelor, dincolo de convulsii, zgomot și furie, Piero della Francesca a construit un „*lucidus ordo*". o ordine veșnică ținînd de lumină și echilibru.

Mă gîndeam că aș fi putut renunța la Monterchi, minusculă localitate — situată la douăzeci și cinci de kilometri de Arezzo — mărunt liman împietrit asupra căruia coboară o geană de cer și străjuiesc chiparoși.

Îmi dete ghies însă misiva unui prieten. Acesta îmi scria : „Cimitirul și capela din Monterchi sînt așezate pe o mică înălțime, puțin în laturea drumului, la o sută de metri de cătunul în care apariția unui automobil neînregistrat prin părțile locului provoacă oarecare senzație. Se ajunge acolo ținînd-o pe o alee străjuită de măslini și înconjurată de vii. Capela și căsuța în care stă îngrijitorul cimitirului sînt așezate în același rînd cu lăcașurile morților, avînd, datorită vegetației bogate de viță-de-vie din jur, o înfățișare idilică. Fete și mame cu copiii lor vin aici să-și facă plimbarea de seară."

Văzută din afară, capela e galbenă, înăuntru e de un alb calcaros. E poate barocă, însă la urma urmei n-are un stil anume. E foarte mică, mensola altarului e așezată într-o nișă. În interiorul ei abia dacă este loc pentru sicriu și pentru cîteva persoane în jur. Pereții sînt goi, singura podoabă fiind tocmai tabloul : fresca, pusă acum în ramă, grav avariată în părțile laterale și în partea de jos. În drumeția lor prin veacuri îngerii din frescă și-au făcut praf sandalele, un restaurator neîndemînatic încercînd să le dreagă.

E, fără îndoială, una din Madonele cele mai provocatoare din cîte s-a încumetat cîndva vreun artist să picteze : omenească, pastorală, carnală. Părul strîns lipit pe cap lasă să se vadă urechile mari. Gîtul e senzual, umerii sînt împliniți. Nasul drept, gura plină și înfocată, pleoapele lăsate mult pe pupilele negre privind în adîncul trupului. Rochia simplă, cu talie înaltă, e desfăcută de la piept pînă către genunchi. Madona își ține mîna stîngă în șold, cu gestul unei fete de la țară care își însoțește prietena acum mireasă ; cu dreapta își palpează abdomenul, însă fără urmă de vulgaritate, ci așa cum ai atinge o taină. Piero a zugrăvit pentru țăranii din Monterchi acel ceva care va fi de-a pururi mișcătorul secret al tuturor mamelor. În părți, doi îngeri trag draperia, ca pe o cortină.

Printr-o întîmplare norocoasă, Piero nu s-a născut la Florența, ori la Roma, ci în micul San Sepolcro, departe de tumulturile istoriei, printre cîmpii liniștite și copaci blajini. De prin alte părți, maestrul se întorcea

ades, cu plăcere, în tîrgul natal, unde deținea funcții administrative și unde a și murit.

Aici, în Palazzo Municipale, se păstrează două lucrări ale celui mai de seamă fiu al orașului. Polipticul „Madona caritabilă", pe care Focillon îl consideră a fi cea dintîi operă independentă a lui Piero. În partea de sus e înfățișată răstignirea. Iisus e pictat în trăsături de penel patetice și severe, însă cele două personaje care stau la piciorul crucii, Madona și sfîntul Ioan, sînt încărcate de o expresie nemaiîntîlnită mai tîrziu în lucrările lui Piero. Gesturile brațelor lor, degetele lor desfăcute exprimă o disperare violentă, ca și cum Piero nu și-ar fi elaborat încă poetica întemeiată pe austeritate și tăcere. În schimb, panoul principal — Madona acoperind cu mantia sa pe credincioși — poartă deja germenii viitorului stil. Figura centrală este înaltă, puternică și impersonală, asemeni elementelor naturii. Mantia ei de un verde-cenușiu se revarsă asupra capetelor credincioșilor îngenuncheați ca o ploaie mult așteptată.

„Învierea" a fost pictată de Piero către sfîrșitul vieții sale, însă cu mîna sigură a unui bărbat în putere. Silueta lui Hristos se detașează viguros pe fondul unui melancolic peisaj toscan. Este figura unui învingător. În mîna stîngă ține strîns prapurul. Cu mîna dreaptă își susține giulgiul, ca pe o togă senatorială. Fața îi e înțeleaptă și, în același timp, înfricoșătoare, ochii adînci, abisali sînt ai unui Dionisos. Piciorul drept și-l ține sprijinit de marginea mormîntului, ca într-un gest prin care ai strivi grumazul unui adversar învins în luptă dreaptă. În prim plan, un număr de patru soldați de pază romani toropiți de somn. Contrastul dintre aceste două stări — pe de-o parte o fulgerătoare trezire, pe de alta, letargia copleșitoare în care zac niște oameni transformați în obiecte — este șocantă. Lumina pune accentul pe cer și pe silueta lui Hristos, peisajul din fundal și paznicii sînt scufundați în umbră. Deși ansamblul e — numai în aparență — static, Piero rezolvă aici, cu forța unui geniu, cu precizia unui fizician, problema agitației haotice și a mișcării, a energiei active și a imobilității, în-

treaga dramă a vieții și a morții, aceasta exprimată prin mărimi ale inerției.

Cineva a comparat orașul Urbino cu o mare doamnă, înveșmîntată într-o mantie verde, așezată pe un tron negru. Doamna aceea este palatul care domină micul oraș, tot așa cum istoria acestuia fusese dominată de stăpînii palatului, ducii de Montefeltro.

La începuturi, aceștia erau doar niște simpli cavaleri prădalnici. Dante — autoritatea cea mai înaltă în problemele lumii de dincolo, în cazurile fără apel — îl situează pe unul dintre ei, Guido, într-una din bolgiile infernului, acolo unde se căinează semănătorii de sfadă. Cu timpul însă, temperamentele s-au calmat, caracterele s-au rafinat. Federigo, care a început să domnească în anul 1444, trecea drept un model de general umanist. Dacă făcea un război — de pildă cu aventurosul Malatesta din Rimini, ucigașul a două soții, pe care Piero l-a înfățișat într-o poză pioasă, îngenuncheat înaintea sfîntului Ștefan — îl făcea cu o vizibilă repulsie față de spectacolele sîngeroase. Era în egală măsură curajos și chibzuit. Grație serviciilor de condotier în solda familiei Sforza, a aragonezilor și a papei a reușit să-și întreiască averea. Îi plăcea să facă plimbări prin capitala ducatului, îmbrăcat în niște veșminte modeste, de culoare roșie, singur, fără escortă (era cunoscută deja această manevră cu valoare propagandistică), angajînd cu supușii săi discuții ca de la om la om. Adevărat, în timpul acestor flecăreli familiare, supușii îngenuncheau în fața lui și îi sărutau mîna. Nu mai puțin, Federigo trecea, pentru epoca lui, drept un cîrmuitor de-a dreptul liberal.

Curtea sa, la care domnea o excepțională, pentru acea epocă, sanitate în moravuri, era o veritabilă oază pentru umaniști, Castiglione luînd-o ca model pentru „Curteanul" său. Ducele colecționa antichități, artiști și savanți. Frecventau curtea sa, lucrau acolo, ori cel puțin rămîneau în strînsă legătură cu ea, oameni ca Alberti, arhitectul cel mai vestit al acelei epoci, sculptorul Domenico Rosselini, pictorii Juste de Gand, Piero, Melozzo da Forli. S-a păstrat un portret al ducelui, pictat de acest din urmă artist. Federigo se află în biblioteca sa, echipat în armură completă (dar ferecătura aceasta nu e aici decît un decor al puterii). Ține în mîini o carte de dimensiuni uriașe, rezemată de un pupitru. Căci ducele de Urbino era și un bibliofil de primă mărime. Bunăoară, după bătălia de la Volterra, nu a pretins ca pradă de război cai, ori aur, ci o Biblie în limba ebraică. Colecția sa de cărți, cuprinzînd și manuscrise rare ale unor teologi și umaniști, era cu siguranță mai bogată decît cea de arme. Vorbim atîta despre Federigo di Montefeltro, deoarece el a fost vreme de mulți ani prietenul și protectorul lui Piero della Francesca, ceea ce constituie un titlu important pentru gloria sa postumă. Poate că la Urbino și-a petrecut artistul nostru cei mai fericiți ani ai vieții sale. Vasari — sursă importantă cînd e vorba să ne dăm seama cît de multe capodopere au pierit — arată că maestrul a pictat aici un șir întreg de tablouri de format mic, pe care ducele le aprecia în mod deosebit, dar care s-au pierdut din nefericire în timpul războaielor care s-au abătut asupra țării.

Nu la Urbino, ci la Florența, la Galeria Uffizi, se păstrează un diptic al lui Piero, înfățișîndu-i pe Federigo și pe soția sa, Battista Sforza. Contrastul dintre cele două figuri este izbitor. Battista are un chip ca de ceară, fără urmă de sînge în obraz (de unde presupunerile că tabloul a fost pictat după moartea ducesei). În schimb fața bronzată a ducelui pulsează de energie. Profilul e al unui vultur, capul e solid împlîntat în grumazul leonin, trunchiul e puternic. Tichia de pe cap e stacojie, la fel îmbrăcămintea, părul, des, e negru pana corbului. Bustul ducelui de Montefeltro se ridică asemenea unei stînci singuratice pe fondul unui peisaj fantastic, îndepărtat, zugrăvit cu deosebită delicatețe. Pentru a străbate distanța dintre personajul înfățișat și acel peisaj, privirea trebuie să se coboare într-o adevărată prăpastie, fără planuri intermediare, fără urmă de continuitate a spațiului și a perspectivei. Din cerul de o transparență inefabilă, figura ducelui pare a fi căzut în primul plan asemeni unui meteor incandescent.

Cele două scene alegorice de pe reversul portretelor sînt pline de poezie — o rafinată poezie de tip curtenesc. Ele reprezintă, fiecare, cîte un cortegiu triumfal,

subiect-favorit al picturii renascentiste. La carul ducesei, înconjurat de cele patru virtuți teologice, sînt înhămați doi unicorni. Priveliștea — cenușie, pămîntoasă și ștearsă — se luminează abia către marginea unor zări ce par nesfîrșite. O aluzie la moarte, de bună seamă.

Carul triumfal al ducelui este tras de doi bidivii albi. Justiția, Forța și Temperanța îl însoțesc pe Federigo. Peisajul montan, cu caracter fantastic, e scăldat în lumină. Strălucirea aurorală a cerului se reflectă în oglinda unei ape. Inscripția de pe această alegorie proclamă :

Clarus insigni vehitur triumpho
Quem parem summis ducibus perhennis
Fame virtutem celebrat decenter
Sceptra tenentem.

Galeria din Urbino posedă două capodopere de-ale lui Francesca, datînd din două epoci diferite ale vieții acestuia. Cea dintîi, o Madonă cu doi îngeri, numită „Sinigalia", după biserica în care se afla înainte vreme, este considerată a fi — în ciuda carențelor documentare — una dintre ultimele lucrări ale maestrului. Unora li se pare a afla în ea semnele unei decadențe senile. E greu să fii de acord cu această opinie. S-ar cădea mai curînd să ne raliem celor care văd în această operă o încercare de înnoire a stilului.

Lumina cea nouă venea dinspre Nord. În nici un alt tablou nu se poate urmări mai bine înfruntarea dramatică dintre mentalitatea maestrului italian și forța reprezentată de Van Eyck, ale cărei efecte le resimțise, dealtfel, și în tinerețe. Presupunerile acestea, făcînd apel la înrîuriri, sînt întărite de o pasiune pentru detaliu existentă aici într-o măsură nemaiîntîlnită în alte lucrări ale lui Piero. Mîinile îngerilor, ale Madonei și ale Pruncului sînt zugrăvite, într-adevăr, cu dragostea pentru detaliu a unui flamand. Scena, simplă și statică, se desfășoară, în întregime, în interior. Nu mai aflăm o arhitectură de tip renascentist, ca în frescele de la Arezzo, ci, lucru neobișnuit la Piero, un interior intim, un colț de cameră, gri-albăstrui, avînd, în partea dreaptă, o deschidere spre un coridor. Perspectiva acestui coridor nu este urmărită pînă la capăt, întreruptă fiind printr-un perete pieziș, prevăzut cu niște ferestre penetrate de raze strălucitoare, netrebuincioase iluminării figurilor din primul plan. E un studiu avînd ca temă clarobscurul. Ansamblul format de personajele tabloului este concis și monumental. Madona are înfățișarea comună a unei doici care ar alăpta un prunc imperial. Micul Iisus are mîna ridicată într-un gest dominator și cată drept înaintea sa, cu o uitătură înțeleaptă și severă. E parcă figura, la o scară mai mică, a unui viitor cezar, conștient de forța și predestinarea sa.

Cel de al doilea tablou, „Biciuirea", îl surprinde pe privitor prin originalitatea cu care e tratată tema și prin armonia pură a compoziției. S-a înfăptuit aici o sinteză a elementului pictural cu cel arhitectonic, de o calitate pe care în zadar am mai căuta-o în pictura europeană. Am repetat deseori cuvîntul monumentalitate, am vorbit despre importanța pe care o are arhitectura în pictura lui Piero. E momentul acum să examinăm mai îndeaproape aceste chestiuni. Ele ies dealtfel din cadrul restrîns al epocii, fiindcă, iată, în dispariția sensibilității față de arhitectură — față de cea mai înaltă artă a organizării vizibilului — stă drama picturii contemporane.

Cel care a avut asupra lui Piero o influență mai importantă decît aceea pe care au putut-o avea toți pictorii vii ori morți (Domenico Veneziano, Sassetta, Van Eyck, perspectiviștii contemporani lui : Ucello și Masaccio), a fost un arhitect : Leon Battista Alberti.

Născut în jurul anului 1400, acesta se trăgea dintr-o ilustră familie florentină, izgonită din orașul natal. O idee despre importanța familiei Alberti ne-o poate da și o cifră, aceea — foarte mare — care însemna prețul plătit, pentru fiecare dintre membrii ei care ar fi fost ucis, preț oferit de către victoriosul și răzbunătorul neam al Albizzilor. Leon Battista a făcut studii — cu adevărat renascentiste — la Bologna, și aceasta în condiții de mizerie într-adevăr studențească, căci la vremea aceea tatăl său murise. Și-a luat doctoratul în drept, însă studiase de asemenea limba greacă, matematica, muzica și

arhitectura. Studiile și le-a completat prin călătoriile pe care le-a făcut ca om ce colabora cu papalitatea. Soarta i-a fost schimbătoare, norocul surîzîndu-i abia atunci cînd prietenul său, umanistul Tommaso din Sarzana, deveni papa Nicolae al V-lea. Alberti era apreciat în aceeași măsură pentru perfecțiunea sa fizică și pentru calitățile sale intelectuale, el constituind, în spirit renascentist, un model, ca atlet, dar și ca enciclopedist, „om cu minte strălucită, judecată rapidă și cunoștințe profunde". Angelo Poliziano îl prezintă lui Lorenzo de Medici în felul următor: „Nu i-au rămas acestui om necunoscute nici cărțile cele mai vechi, nici cele mai tainice meșteșuguri. Te-ai putea îndelung întreba dacă era mai dăruit în arta elocvenței ori în poezie; dacă în stilul său impune prin gravitate, ori prin eleganță. Într-atît de amănunțit a cercetat el vestigiile construcțiilor antice, încît și-a însușit în întregime felul de a construi al celor din vechime, dîndu-l ca pildă de urmat; a închipuit nu doar mașini și automate, ci și multe edificii minunate, fiind pe deasupra socotit un pictor și un sculptor strălucit". Apusul vieții (a murit în anul 1472) îi e aureolat de glorie. Era comparat cu Socrate. Devenise prietenul unor puternici ai epocii, cum erau cei din familiile Gonzaga și Medici.

A lăsat în urma sa aproape cincizeci de lucrări, studii, tratate, dialoguri, dizertații pe chestiuni de morală, fără a mai pune la socoteală scrisorile și apocrifele. Gloria postumă o datorează opurilor despre sculptură, pictură și arhitectură. Tratatul său de căpetenie, *De re aedificatoria*, nu este nicidecum un manual pentru uzul inginerilor (nici măcar în măsura în care este așa ceva tratatul lui Vitruviu), ci o carte, plină de erudiție și de farmec, destinată mecenaților și umaniștilor. Deși conținutul e ordonat după un tipar clasic, problemele de specialitate se amestecă cu anecdota și cu chestiuni aparent fără însemnătate. Găsim aici considerații despre fundamente și despre împrejurimile care ar fi mai mult ori mai puțin propice ridicării unei clădiri, despre felul cum trebuie zidit, despre clanțe, roți, osii, tîrnăcoape, macarale, ca și despre „modul în care se înlătură și se

stîrpesc șerpii, țînțarii, ploșnițele, muștele, șoarecii, puricii, moliile și alte asemenea jivini dăunătoare, de noapte". Lucrarea care a produs un efect asupra lui Piero a fost tratatul despre pictură al lui Alberti, datînd din anul 1436. Autorul avertizează în introducere că nu-și propune să povestească istorioare despre pictori, ci să ridice, ab ovo, edificiul artei picturii.

Conform unei opinii larg răspîndite cu privire la Renaștere, se susține că artiștii din această perioadă se mărgineau să-i imite pe antici și să urmeze natura. Scrierile lui Alberti dovedesc că lucrurile nu erau chiar atît de simple pe cît le prezintă enciclopediile și manualele. El afirmă că artistul este, chiar în mai mare măsură decît filosoful, constructorul unei lumi. Evident, el, artistul, surprinde în natură anumite raporturi necesare, proporții și legi, dar ajunge la ele nu pe calea unei speculații matematice, ci prin percepția vizuală nemijlocită. „Ceea ce nu poate fi prins cu privirea, nu-l interesează de fel pe pictor. Imaginea care ia ființă în ochi este o combinație a razelor care, asemeni unor fire, pleacă dinspre obiect către privitor, formînd o piramidă. Pictura e o secțiune prin această piramidă vizuală."

Din acest fapt rezultă un șir riguros determinat de operații, întemeiate pe o logică a percepției. Așadar, mai întîi trebuie să fie stabilit locul pe care îl ocupă obiectul în spațiu. Apoi, acesta se cere delimitat printr-un contur linear. Pe urmă, se acordă atenție diverselor suprafețe ale corpurilor — ce trebuie să fie armonizate între ele —, aceasta fiind arta compoziției prin culoare.

Deosebirile dintre culori rezultă din deosebirile de iluminare. Pînă la Alberti, pictorul interpreta prin culoare (teoreticienii renascentiști își arătau deseori nemulțumirea față de haosul cromatic medieval), după el — prin lumină. Din accentul pus pe culoare decurge că forma nu poate fi definită printr-un contur ferm. Lecția aceasta a fost perfect însușită de Piero, care a continuat-o în felul său propriu. Pictorul își concentrează atenția nu înspre limitele obiectului, ci înspre interiorul acestuia. Nudul lui Set sau capul reginei din Saba sînt împresurate de un înveliș luminos, asemeni marginilor

unor nori. Acest contur luminos e o aplicație a teoriei lui Alberti.

Compoziția este metoda prin care elementele obiectelor și elementele spațiului ajung să alcătuiască în tablou un întreg. Narațiunea poate fi redusă la figuri, figurile pot fi descompuse în părți, părțile în planuri care se întretaie, asemenea fețelor unui briliant. Toate acestea, însă, fără acea răceală proprie geometriei. Venturi a remarcat cu temei că la Piero compoziția, formele vădesc o aspirație geometrică, oprindu-se însă în fața paradisului platonician al conurilor, sferelor și cuburilor. Piero este — dacă ne este permis a ne folosi de acest anacronism — asemeni unui pictor obiectual ce ar fi trecut prin școala cubismului.

Alberti acordă mult spațiu picturii narative, făcînd însă observația că un tablou trebuie să impresioneze prin sine însuși și să-l încînte pe privitor indiferent dacă acesta înțelege sau nu acțiunea povestită. Emoția nu trebuie să se degaje din tablou prin intermediul unor grimase, ci prin mișcarea corpurilor, respectiv a formelor. El avertizează asupra tumultului, încărcării și amănuntelor excesive. Din avertismentul acesta Piero a tras pentru sine două învățăminte : o regulă a fundalului conex și o lege a liniștii suverane.

În cele mai bune tablouri ale sale („Nașterea", „Portretul ducelui de Urbino", „Botezul", „Victoria lui Constantin"), fundalul îndepărtat, abisal e tot atît de semnificativ și de elocvent ca și figurile. Contrastul dintre personajele masive — de regulă, văzute de jos — și peisajul delicat subliniază și intensifică, parcă, drama omului în spațiul ce-l înconjoară. Priveliștile sînt de obicei nepopulate, locuite numai de elemente : apă, pămînt și lumină. Molcoma scandare a văzduhului și a planurilor mari este asemenea melodiei unui cor pe fondul căreia *tac* personajele dramelor lui Piero.

Legea liniștii nu se aplică numai arhitectonicei cumpăniri a volumelor. Ea conține, mai întîi, un principiu al ordinei interioare. Piero înțelegea că excesul în mișcare și expresie nu numai că sparge spațiul pictural, ci scurtează timpul tabloului pînă la clipa unei singure scene, pînă la un sclipăt de existență. Stoicii eroi din povestirile sale, concentrați și calmi, frunzele nemișcate ale copacilor, culoarea dimineții dintîi a pămîntului, o vreme căreia nu-i bate nici un ceas, conferă indestructibilitate ontologică lucrurilor create de Piero.

Să ne întoarcem la tabloul „Biciuirea", lucrarea cu cel mai pronunțat caracter albertian din creația lui Piero. Întreaga urzeală a compoziției e alcătuită din fire țepene, întinse, bine cumpănite. Fiecare personaj e așezat în spațiul construit, echilibrat, asemeni unui bloc de gheață. La o primă vedere s-ar părea că un demon al perspectivei exercită aici o suveranitate neclintită.

Scena e împărțită parcă în două secțiuni. Drama propriu-zisă se petrecea în partea stîngă, sub un portic de marmură, susținut de coloane corintice, loc în care ar fi putut foarte bine să peripatetizeze o intelectualitate abstrasă. Dreptunghiurile pavimentului conduc privirea către trupul pe jumătate dezgolit al lui Iisus. Acesta este sprijinit de o coloană pe care Piero a așezat un simbol lapidar : o statuetă înfățișînd un erou grec cu mîna întinsă. Doi torționari ridică simultan vergile. Loviturile vor fi ritmice și calme, asemeni bătăilor unui orologiu. Domnește o liniște absolută, o liniște neîntreruptă nici de gemetele victimei, nici de odiosul gîfîit al călăilor. Încă două figuri, acelea ale unor observatori, unul stînd în picioare, cu spatele la privitor, celălalt așezat, în profil, în partea stîngă. Dacă s-ar fi păstrat din tablou doar fragmentul acesta, am fi avut o scenă ca din cutie, un prototip conservat într-o masă de sticlă, o realitate domesticită. Spre deosebire de un ironist ca Brueghel (vide „Icar"), Piero nu situa niciodată evenimentele importante în perspectivă, știind că geometria fagocitează pasiunea. Personajele importante din dramele sale sînt așezate în prim plan, la rampă. Așadar, pentru acest tablou enigmatic, s-a căutat o explicație în semnificația și sensul simbolic pe care îl au cei trei bărbați ce stau în picioare, în primul plan, pe partea dreaptă, întorși cu spatele la scena martiriului.

Berenson și Malraux s-au arătat interesați numai de funcția pe care o au în compoziție : „Pentru a face ca scena aceasta să fie și mai acerbă și mai violent impersonală, artistul introduce în tabloul său trei splendide

forme, care se ridică în prim plan, asemeni unor steiuri încremenite pentru veșnicie". Interpretarea tradițională făcea însă o legătură între această lucrare și un eveniment istoric din epocă: asasinarea ducelui Oddantonio Montefeltro. Acesta ar fi însoțit aici de doi complotiști. În spatele lor se întrupează, urmărindu-i de aproape, gîndul crimei, simbolizat de scena flagelării. Suarez dă frîu liber fanteziei și se împotmolește într-o explicație riscată. Pentru el cei trei bărbați enigmatici sînt: preotul templului din Ierusalim, proconsulul roman și un fariseu. Întorcînd spatele unui eveniment care va zgudui istoria lumii, ei cîntăresc totuși în minte însemnătatea și urmările pe care acesta le-ar putea avea. Suarez vede în expresia chipurilor lor încifrate trei stări diferite: la fariseu — ură reținută; siguranță tîmpă — la birocratul roman; calm cinic — la preot. Dar orice alte chei am mai încerca, se pare că „Biciuirea" va rămîne pe vecie unul din tablourile care cedează cel mai puțin interpretării. Îl privim printr-o lentilă subțire, de gheață, țintuiți, fascinați, uluiți — ca prin vis.

După cum apreciază cercetătorii în problemele, deloc ușoare, ale cronologiei lucrărilor sale, cel din urmă tablou al lui Piero este „Madona cu Pruncul" (înconjurați de îngeri și sfinți). El se află în prezent la galeria Brera din Milano; chestiunea atribuirii sale a constituit multă vreme obiect de discuție, în cele din urmă lucrarea fiind pusă — cu certitudine — pe seama celui care a pictat „Legenda crucii". Un număr de zece personaje stau în semicerc în jurul Madonei, zece coloane de carne și sînge, în spate ritmul acesta fiind repetat de fundalul arhitectonic. Scena are loc într-o absidă, deasupra căreia se deschide un arc în plin cintru și o boltă de forma unei cochilii. Din vîrful acesteia pornește o linie subțire de care atîrnă un ou. Toate acestea par foarte triviale într-o descriere, însă acest surprinzător accent formal se arată a fi aici uimitor de logic și de la locul lui. Tabloul e testamentul lui Piero. Iar oul, după cum știm, întruchipa în simbolică misterul vieții. Sub bolta împlinită a construcției sale, coborînd în linie dreaptă dinspre zenit, acest pendul imobil bate pentru Piero de la Francesca ora nemuririi.

Grandoarea artei sale; a fost ea oare pentru contemporanii și urmașii săi tot atît de evidentă pe cît ne este nouă azi? Piero era, fără îndoială, un artist prețuit și căutat. Altminteri lucra în voia lui, într-un ritm foarte lent, și n-a făcut, precum colegii săi din Florența, o carieră fulgerătoare. Era lăudat dealtfel mai ales pentru cele două lucrări teoretice pe care le-a scris către sfîrșitul vieții. Nu e așadar de mirare că se întîmpla să fie citat mai des de arhitecți, decît de pictori și de poeți. E drept, Cillenio îi dedică un sonet, Giovanni Santi, tatăl lui Rafael, îl menționează în cronica sa rimată, un alt poet face o aluzie la portretul lui Federigo Montefeltro. Și cam atît.

Vasari, născut la nouăsprezece ani după moartea lui Piero, nu aduce în plus prea multe amănunte biografice. Pune accentul la el pe expresie, pe realism și pe pasiunea pentru detalii, manifestînd o evidentă incomprehensiune. Iar, mai apoi, rămîne doar murmurul potolit și monoton emis de cronicarii și istoricii care-l citează pe Vasari.

În veacurile al XVII-lea și al XVIII-lea gloria lui Piero apune, se stinge, și numele său se scufundă în uitare, ca în nisipurile unui pustiu, probabil din pricină că traseul voiajurilor cu caracter artistic ducea de la Florența la Roma, lăsînd undeva de-o parte orașul Arezzo, spre a nu mai vorbi de micul Borgo San Sepolcro. Nu se știe cărui fapt — marii cantități de vin ingurgitate, ori gustului epocii — datorăm menționarea negativă din *Italienische Forschungen*, lucrare scrisă de filologul și esteticianul von Rumohr, care spune că de pictorul cu numele de Piero della Francesca nu merită să ne ocupăm. Abia pe la mijlocul secolului trecut începe procesul de reabilitare a artistului pe care oarba istorie îl radiase de pe lista celor mari. Stendhal (nu e primul caz în care scriitorii, în vreo descoperire de-a lor, le-o iau înainte istoricilor artei) îl scoate pe Piero din uitare, îl compară cu Ucello, îi reliefează măiestria, simțul perspectivei, sinteza realizată între arhitectură și pictură, însă, parcă sugestionat de părerile lui Vasari, afirmă că la el *„Toute la beauté est dans l'expression"*. Datorată lui Cavalcaselle și Crowe, *History of painting*

in Italy (lucrare editată în Anglia între anii 1864—1866) îi redă lui Piero locul ce i se cuvine în rîndul celor mai mari pictori ai Europei. De-acum încolo se produce o adevărată avalanșă de contribuții și studii, de la Berenson și pînă la strălucitul monografist al lui Piero, Roberto Longhi. Malraux afirmă că secolul nostru a făcut dreptate unui număr de patru artiști, aceștia fiind : Georges de la Tour, Vermeer, El Greco și Piero.

Ce știm despre viața lui ? Nimic sau mai nimic. Pînă și data nașterii sale este incertă, istoricii rînduind-o undeva între anii 1410-1420. Era fiul lui Benedetto de Franceschi, meșteșugar, și al Romanei di Perino, din Monterchi. La Florența, atelierul lui Domenico Veneziano i-a fost Academie de arte frumoase. Însă n-a tocit multă vreme pietrele de pe străzile acestui oraș. Mai bine și mai bine se simțea, se pare, în micul său San Sepolcro. A lucrat, pe rînd, la Ferrara, Rimini, Roma, Arezzo și Urbino. În anul 1450 fuge — de molimă — la Bastia. La Rimini își cumpără o casă, cu grădină. În anul 1468 își întocmește testamentul, pe care lasă o semnătură autografă. Experiența de pictor a transmis-o nu numai ucenicilor săi, căci ne-au rămas de la el, după cum am mai spus, și două lucrări teoretice : *De quinque Corporibus Regularibus* și *De prospectiva pingendi*, în care tratează, cu metodă proprie științelor exacte, probleme de optică și perspectivă. Moare la 1 octombrie 1492.

Nu se poate scrie despre el un roman. E atît de ermetic, de tainic ascuns îndărătul tablourilor și frescelor sale, încît e imposibil să-ți imaginezi ce vor fi fost viața sa personală, iubirile și prieteniile sale, ambițiile sale, mînia și tristețea sa. A avut acces la cea mai înaltă favoare dăruită artiștilor de o istorie distrată, ce rătăcește documentele și șterge urmele lăsate de viețile oamenilor : prezența sa în actualitate nu datorează nimic unei anecdotici interesate de micile mizerii legate de rătăcirile, căderile și avînturile vieții sale. El rămîne în întregime absorbit în opera sa.

Mi-l închipui mergînd pe o stradă îngustă, la San Sepolcro, în apropierea porții orașului, în spatele căreia nu se mai văd decît cimitirul și, mai departe, colinele umbrice. Pe umerii largi poartă o mantie cenușie. E mic de stat, îndesat la trup, are mersul apăsat al unui țăran. Răspunde la saluturi cu gesturi tăcute.

Tradiția ne spune că spre sfîrșitul vieții el a orbit. Un oarecare Marco di Longara îi povestea lui Berto degli Alberti, că, mic copil fiind, însoțea pe străzile din Borgo San Sepolcro un bătrîn pictor orb, pe nume Piero della Francesca.

Micului Marco nu avea cum să-i treacă prin gînd că ducea de mînă un iluminat.

AMINTIRI DIN VALOIS

Adieu Paris. Nous cherchons l'amour, le bonheur, l'innocence. Nous ne serons jamais assez loin de toi.

Nu știu de ce polonezii — nație totuși îndeajuns de mobilă, ba chiar prea îndemnată de împrejurările istorice spre dizlocare — nu știu, deci, de ce polonezii, ajungînd la Paris, au tendința de a cădea într-un soi de inertă contemplare. Orașul e, desigur, frumos, se pare însă că au dreptate cei care spun că adevărata Franță se retrage tot mai departe de porțile lui.

Merită așadar să faci nu numai tradiționala excursie pînă la Chartres sau pînă la Versailles, dar s-o și pornești în hoinăreală prin încîntătoarele orășele, mai puțin cunoscute, risipite în jurul capitalei pe o rază de o sută de kilometri, la care poți ajunge, adică, după cel mult o oră și jumătate de drum făcut cu automobilul lui Monsieur Hulot. E o cheie spre descoperirea unor minunate catedrale gotice. În plus, Morienval ori St. Loup-de-Naud par făcute anume pentru cei care vor să știe ce înseamnă stilul romanic, fără a mai merge pînă în Burgundia sau în Provența. Ruinele de la Les Andelys. Castelele de la Compiègne, Fontainebleau, Rambouillet. Și păduri, păduri, minunate păduri, unde încă se mai aude sunînd cornul de vînătoare al istoriei.

La nord de Paris, intrînd în regiunea Valois, pătrundem în vechimea cea mare a Franței. Valois, domeniu al coroanei lui Clovis, mărunt rege al francilor, devine cu timpul un comitat și un ducat dintre cele mai prețuite. În două rînduri a fost domeniu rezervat fraților regelui, în două rînduri ducii din neamul Valois s-au aflat pe tronul regatului. Regiune în care, cum spune poetul, vreme de peste o mie de ani a bătut inima Franței.

CHANTILLY

Înconjurat de păduri, Chantilly — mic oraș cuprins, prevăzut cu un castel, cu vile de-ale oamenilor din lumea mare și cu o renumită pistă de alergări ecvestre — e așezat pe un fir subțire de apă curgătoare, ce poartă un nume de fetiță din basme : Nonette. Vin aici pentru a treia oară. De data aceasta, pentru a-l vedea pe Sassetta. Pînă să dai de el, trebuie să străbați tot orașul.

Case curate, înstărite, prezentînd luciul acelor plăcuțe arămii, frumos gravate, prin care dă pe dinafară, pentru vizitatori, bunăstarea vreunui domn notar. E încă devreme, storurile sînt trase, porțițele de intrare par încuiate. Grădini riguros și pizmaș îngrădite, ca niște domenii feudale. Atît cît să poți vedea cum, după gardul scund, un vasal îmbrăcat în echipament albastru, de lucru, tunde tocmai, cu mașina, gazonul seniorului. Cuvîntul cel mai des întîlnit aici este adjectivul „privat" : drum privat, proprietate privată, fîntîni private, intrare privată, peluză privată. Pe o astfel de peluză, riguros tunsă și îngrădită, se petrece tocmai o scenă ca din Degas.

Patru domni și patru doamne, pe cai, execută în ritm de vals o serie de numere de dresaj. Nimic din atmosfera unui circ, totul respiră o mare distincție și, deci, o anume plictiseală : perechi — perechi, iar apoi : în rînd cîte unul, doamnele la stînga, domnii la dreapta, în cerc, de la capăt. Ce fel de înțelegere poți avea, de altfel, pentru desfătări ca acestea, cînd singuru-ți contact cu greabănul unui cal a ținut doar cîteva minute, și asta — ptiu ! — în timpul unei serbări populare ! Oricum, încă înainte de a fi ajuns la castelul din Chantilly, mi se părea că aș fi intrat într-o epocă foarte îndepărtată.

În drum, treci pe lîngă Grajdurile Mari, construcţie în stil Ludovic al XV-lea, capodoperă a arhitecturii din secolul al XVIII-lea. O imensă clădire în formă de potcoavă, în care pe timpuri, în vremurile bune, aflau găzduire nu mai puţin de două sute patruzeci de cai şi patru sute douăzeci de cîini de vînătoare, fără a mai pune la socoteală armata de comişei, grăjdari, gonaci şi veterinari. După un asemenea grajd, castelul nu mai face mare impresie. E construit în „stil renascentist", avînd ca anexă o capelă „gotică" în care surogatul se face simţit de la mare distanţă.

În urmă cu două mii de ani, pe aceste locuri se ridica o fortificaţie galo-romană, purtînd numele de Cantilius. În Evul Mediu îşi avea aici sediul *„le bouteiller de France"*, care, din intendent al pivniţelor regale, ajunsese să fie consilier de coroană. În secolul al XIV-lea, cancelarul Orgemont construieşte aici un castel care, prin jocul unor mariaje, trece în proprietatea baronilor de Montmorency, neam de oşteni, de conetabili şi de consilieri ai monarhilor, înrudit cu familia regală. Dintre ei, unul mai cu seamă a intrat în istorie : Anne de Montmorency, marcantă personalitate de oştean, diplomat şi consilier a nu mai puţin de cinci regi ai Franţei, de la Ludovic al XII-lea pînă la Carol al IX-lea. Dispunea de peste o sută de castele, de nenumărate bunuri înscrise parcă în zodii, de puternice legături şi influenţe şi de un trup, pe drept cuvînt, fără istov ; în cel de-al şaptezeci şi cincilea an al vieţii, la Saint-Denis, într-o luptă dată cu protestanţii, au fost necesare cinci împunsături de spadă, două lovituri de halebardă şi o salvă de archebuză pentru ca, în sfîrşit, el să se prăbuşească, frîngînd în cădere, cu falca, mînerul propriei sale spade.

Şi în istoria sentimentală a Franţei oraşul Chantilly ocupă un loc de cinste ; şi-a trăit aici cea din urmă iubire Henric al IV-lea, le Vert-Galant. Se îndrăgostise de Charlotte de Montmorency, fiica prietenului şi amfitrionului său. Fermecătoarea Lola era de vîrsta Lolitei, regele avea cincizeci şi patru de ani, însă, politician încercat, puse la cale o căsătorie între Charlotte şi Henri II de Bourbon-Condé, care se distingea prin timiditate şi stîngăcie, avînd şi o faimă de neputincios, cu totul alta decît aceea pe care o avea le Vert-Galant. Intriga era transparentă. Soarta vru însă să se întîmple altfel: tînăra pereche plecă pe ascuns de la Chantilly şi îşi găsi un adăpost la Bruxelles, sub înalta oblăduire a regelui Spaniei. Henric al IV-lea făcu o criză, dovadă stă faptul că se adresă tocmai papei, rugîndu-l să intervină în această afacere, totuşi, profană. Nu mult după aceea, stiletul lui Ravaillac aduse linişte în inima regelui.

Deşi castelul de-acum nu este decît o nu prea reuşită imitaţie, deficienţele arhitecturale intrinseci sînt compensate de elementele ambientale: parc, pădure, o amplă fosă cu luciri verzui în care se scaldă crapi nesăţioşi. Imaginea gurilor lor veşnic deschise poate trezi apetitul şi unui ascet. E drept, în Franţa nu există prea mulţi asceţi întru gastronomie, oraşul Chantilly însuşi fiind asociat cu numele lui Vatel, trecut de mult în hagiografia gurmanzilor şi gurmeţilor. Lucrurile s-au petrecut în felul următor: la 23 aprilie 1671, Ludovic al XIV-lea, împreună cu curtea sa, a descins la Chantilly, care pe atunci aparţinea Marelui Condé. Descindere severă — grupul de oaspeţi cuprindea nu mai puţin de cinci mii de persoane — ce da de lucru unei întregi armate de servitori şi de bucătari. Cel care o conducea era Vatel, *„contrôleur général de la Bouche de Monsieur le Prince"*. La început, totul a fost excelent, însă într-o bună zi nu mai fu destul peşte, acesta lipsind de la două din cele şaizeci de mese la care se servea. Sărmanul Vatel nu putu suporta dezonoarea şi se străpunse cu spada. Despre toate acestea povesteşte — cu bun gust şi vii emoţii — Doamna de Sévigné.

Galeria de artă din Chantilly e demnă de un Luvru, cu toate că şcolile şi epocile sînt atît de amestecate, încît e greu să le deosebeşti de la prima vedere. În plus, principii colecţionari au introdus (de bună seamă, din distracţie) printre capodopere inadmisibile cîrpăceli din veacul trecut. Nu mai puţin, în lipsa acestei colecţii cunoştinţele pe care le avem, mai cu seamă despre pictura franceză din secolele al XV-lea şi al XVI-lea, ar fi incomplete. Să menţionăm doar portretele lui Corneille de Lyon, bogata selecţie de

desene şi tablouri de Jean şi François Clouet, Le livre d'heures a lui Etienne Chevalier, cu anluminuri de Jean Fouquet, precum şi unul din cele mai minunate manuscrise din cîte există, nu numai în Franţa: *Les très riches heures du duc de Berry*.

Cercetarea miniaturilor şi percepera lor pretind predispoziţii şi disponibilităţi speciale. Ni se cere să intrăm într-o lume ermetic închisă în ea însăşi, asemănătoare unei bile de sticlă. Ne simţim oarecum în situaţia în care se afla Alice în ţara minunilor, cînd deschizînd uşile, cu o cheiţă de aur, vede cea mai frumoasă grădină din lume, prea mică însă pentru ca să poţi intra în ea. „Vai, de m-aş putea strînge ca o lunetă!" Miniaturile sînt pentru cei care reuşesc să se strîngă asemeni unei lunete.

Istoria ne-a transmis doar numele de botez al celor care au făcut anluminurile de pe manuscris: Pol, Hennequin şi Hermann. Mai ştim despre ei că erau din Limbourg, adică din Flandra, care în secolul al XV-lea se afla în stăpînirea ducilor de Burgundia, prinţi puternici şi iubitori de artă.

Am spus că în *Les très riches heures* avem de-a face cu nişte miniaturi, afirmaţie exactă într-o accepţie de inventar. Sub aspect artistic, însă, chestiunea se prezintă cu totul altfel. Atingem aici punctul în care pictura părăseşte filele manuscriselor şi ia naştere arta de şevalet. Pentru ca aceasta să se întîmple, nu e suficient să smulgem filele dintr-o carte şi să le atîrnăm apoi pe pereţi. Acest gest trebuie precedat de o dezvoltare „din interior" a miniaturii. Aceasta trebuie să adune noi intensităţi de culoare, în măsură să-i permită a exprima pe de-a întregul nuanţata materie a lumii; trebuie să se aprindă prin propria-i lumină, independentă de cele din jur; trebuie, în fine, să aibă limite şi adîncimi proprii. Pe scurt, trebuie să capete un corp ontologic, înălţîndu-se de la treapta existenţelor simple la aceea a structurilor evolutive. Miniaturile fraţilor din Limbourg anunţă acest punct de răscruce. Perspectiva lineară e naivă şi fermecător-stîngace, însă felul în care spaţiul e construit prin culoare este atît de convingător, încît privirea pătrunde — fără poticneli — pînă în profunzimea tabloului.

Iulie — luna mierii din floare de tei *. În primul plan, de un verde suculent, o scenă pastorală: tunsul oilor. Privirea parcurge dreptunghiul unui lan galben de grîne, traversează un rîu şi se izbeşte de zidul tare, alb-argintiu, al unui castel cu acoperişul de un albastru întunecat. Dincolo de munţii conici şi de colinele muiate în aur: azurul — ochi al nemărginirii.

Peisajul se adaugă scenelor de gen nu după o regulă decorativă, ci asemeni unui partener, asemeni unui personaj al dramei, deşi pasiunea pentru detalii a fraţilor din provincia Limbourg e într-adevăr izbitoare. O scenă la arat se desfăşoară sub semnul Scorpionului şi al Balanţei. Brazdele tăiate egal, sînt împletite asemeni unor cosiţe. În adînciturile brazdelor ciorile au coborît în căutarea gîngăniilor. Tabloul nefiind însă mai mare decît palma de la o mînă şi dat fiind faptul că pe el trebuia să-şi afle loc şi castelul cu toate turnuleţele sale, gîndacii n-au mai putut fi înfăţişaţi, ceea ce a produs, desigur, pictorului multă supărare, avînd în vedere faptul că setea sa de adevăr şi de exactitate era, cu adevărat, a unui flamand.

Dar Sassetta, unde e Sassetta, doar pentru Sassetta am venit eu aici! Ce mare plăcere să găseşti tabloul, tabloul „tău", pus acolo, la locul ştiut! E mic şi acoperit aproape cu totul de pînzele din jur. Se numeşte „Nunta spirituală a sfîntului Francisc cu Sărăcia". Doi monahi (sfîntul Francisc poate fi recunoscut după aureolă) stau în faţa a trei fete zvelte: una cenuşie, alta verde, cealaltă purpurie. Dinspre mîna sfîntului înspre mîna fetei din mijloc se produce o mişcare subtilă, ca o urzeală de fire delicate. În stînga, sus, cele trei mistice fecioare îşi iau zborul spre ceruri, într-un fel natural, fără gesturi brusce, avînd doar labele picioarelor trase înapoi, în felul în care piciorușele păsărilor fac semn de zbor. În partea dreaptă, castelul alb de piatră e atît de uşor, de aerian, încît şi un fluture ar putea să-l destrame. Peisaj toscan, de un verde-cenuşiu (căci seara e pe aproape). Coroanele copacilor sînt

* Cuvîntul folosit în original este *lipiec*, însemnînd în poloneză atît „luna iulie" cît şi „miere din floare de tei" (ca şi, dealtfel „băutură alcoolică preparată din acest fel de miere"). (n. tr.).

marcate distinct în imagine, ca nişte note muzicale. Cerul coboară, brîuri-brîuri!, ca la pictorii orientali: azuriu şi rece în tării, de o claritate luminoasă — fără greutate şi fără margini — deasupra conturului blînd modulat al colinelor.

Dacă e să apreciezi o lucrare după modul în care a „impulsionat" arta, dîndu-i brînci înainte, tabloul lui Sassetta e anacronic — şi aceasta într-un fel de-a dreptul scandalos — dovedind că artistul era „surd" la tot ce era „nou". Trăind în plin Quattrocento, el picta ca şi cum s-ar fi aflat în veacul al treisprezecelea. Zămisleşte trupuri din fibre vegetale, nu din carne şi oase, cum s-ar fi cuvenit s-o facă în epoca lui Masaccio şi Donatello. Manifestă un dispreţ absolut faţă de legile gravitaţiei, linearismul sensibil pe care îl practică făcîndu-l să fie mai apropiat de bizantini decît oricare dintre pictorii Florenţei ori ai Veneţiei. Şi totuşi e greu să te desprinzi de Sassetta, de tablourile sale care nu produc o revoluţie în viziuni, emanînd în schimb un farmec irezistibil. Din fericire istoria artei nu este un manual de geometrie; e loc în ea şi pentru astfel de artişti încîntători, cum ar fi Sano di Pietro, la Siena, Baldovinetti, la Florenţa, sau veneţianul Carpaccio.

Din palat, se coboară pe nişte trepte înalte într-o logică grădină de tip franţuzesc, mărginită de o Alee a filosofilor, pe unde s-au preumblat ca oaspeţi princiari Bossuet (discursul funebru pe care l-a rostit la moartea Marelui Condé mai alungă şi azi somnul din genele liceenilor, dar ce splendidă elocvenţă!), Fénelon, Bourdaloue, La Bruyère (care dădea lecţii nepotului princiar), Molière (el datora prinţului reprezentarea lui *Tartuffe*), Boileau, Racine, La Fontaine, doamnele de Lafayette şi de Sévigné — într-un cuvînt toată floarea literaturii franceze din secolul al XVII-lea. Dincolo de Aleea filosofilor se învolbură un parc englezesc: cărări întortocheate, tufărişuri, o totală lipsă de respect pentru regulile clasice, totul compensat însă prin încîntătoare cascade, prin ostroave ale dragostei şi prin cătune miniaturale, cu mori şi cu colibe, unde o distinsă societate de oameni rafinaţi, deghizaţi în ţărani, îşi mistuia prînzurile îmbelşugate.

Înainte ca autobuzul de Senlis să se afunde în pădure, printr-o poartă de verdeaţă se mai zăreşte o dată castelul răsfrîngîndu-se în apă: o apariţie neaşteptată, ca într-o privelişte brusc luminată de un fulger.

SENLIS

Cine a închipuit această prăpastie aruncînd-o apoi în înălţimi

Julian Przyboś

Demain, les archers de Senlis doivent rendre le bouquet à ceux de Loisy.

Sylvie

Senlis este un oraş prin care a trecut istoria. A locuit între zidurile lui cîteva secole, apoi a plecat. Au rămas arena năpădită de ierburi, inelul frînt al zidurilor de apărare romano-galice — suportînd acum asediul viţei sălbatice — vestigiile palatului regal, abaţia sfîntului Victor — transformată într-un internat explodînd de ţipete — şi catedrala, una dintre cele mai vechi din marea salbă de catedrale gotice construite în Ile-de-France.

Şi totuşi Senlis nu este un oraş trist, nu prezintă tristeţea fără speranţe a unei coroane scoase dintr-un mormînt. E asemeni unei monede de argint ce poartă imaginea unui împărat cîndva teribil, monedă pe care azi o putem întoarce între degete fără nici o grijă, cum am învîrti o alună. Oraşul rămîne în picioare, pe o colină nu prea înaltă, apărată (prin apa Nonettei) de asaltul unor codri seculari.

Spuneam despre catedrala din Senlis că este una din cele mai vechi catedrale gotice; afirmaţia necesită o explicaţie suplimentară, dat fiind că în această materie, cronologiile sînt amăgitoare. Iniţiatorul goticului — dacă putem spune aşa — a fost Suger, ministru şi regent al Franţei, care, numit abate al bisericii Saint-Denis, în care erau înco-

ronaţi regii (biserică situată în prezent în mijlocul unui cartier muncitoresc al Parisului, înnegrită fiind de fumul fabricilor), s-a apucat să reconstruiască vechiul lăcaş, de pe timpul carolingienilor, procedînd la o amplificare a portalurilor şi a corului şi la o înălţare a bolţii. S-au aplicat cu acest prilej arcurile în ogivă şi bolta cu arcuri încrucişate, care după unii cercetători definesc, în esenţă, goticul. În ziua de 19 ianuarie 1143 s-a abătut asupra oraşului — dărîmînd pomi şi distrugînd case — un puternic uragan. Catedrala, aflată încă în construcţie, a rămas neatinsă, fapt socotit de credincioşi drept o minune, iar de arhitecţi o dovadă a rezistenţei pe care o dădea construcţiei noul tip de boltire. În acest fel a debutat o nouă epocă în arhitectură.

E însă de discutat dacă arcurile ce se încrucişează sub forma literei X pentru a forma bolta gotică (inventarea lor a fost, dealtfel, în mod eronat atribuită constructorilor de catedrale) au chiar o atît de mare însemnătate funcţională şi constructivă, pe cît credeau Viollet-le-Duc, Choisy sau Lasterrie. Cercetările mai noi ale inginerului Sabouret şi ale arhitectului Pol Abraham au dus la revelatoarea teză după care acest tip de construcţie a bolţilor nu e nimic altceva decît un element decorativ, concluzia aceasta întemeindu-se pe o examinare a catedralelor bombardate în anul 1914 şi pe o cercetare a rezistenţei materialelor folosite pe vremuri. Deci chestiunea nu e nicidecum atît de simplă pe cît părea a fi la prima vedere. În plus, istoricii de artă cu înclinaţii estetice pun accentul mai curînd pe valorile de *stil* decît pe cele de *construcţie*, relevînd în gotic un nou sistem de proporţii.

Conform unei opinii răspîndite, populare, un stil nou apare în artă atunci cînd cel vechi începe să se treacă — vezi bine! —, să se ofilească. Teoria aceasta botanică nu rămîne în picioare cînd se aplică trecerii de la stilul romanic la cel gotic. La jumătatea secolului al XII-lea, în momentul apariţiei goticului, stilul romanic nu prezintă defel vreun semn de decădere. Înlăturarea lui nu e explicată nici de dorinţa de a construi biserici mai mari — catedrala din Vézelay nu e cu mult mai mică decît catedrala Notre-Dame din Paris — nici de o modificare a planului catedralei, care a rămas în

esenţă acelaşi. Unii pun în legătură naşterea goticului cu expansiunea politică a Capeţienilor, cu lupta dintre duhul nordic şi cel meridional, care îşi va afla expresia sanguinolentă în cruciada dusă împotriva albigenzilor. E mai presus de orişice îndoială că apariţia noului stil corespundea unei noi atitudini spirituale. Concentratelor, contemplativelor catedrale romanice li se opuneau nişte construcţii dinamice şi impulsive, în care lumina, „esenţă a divinităţii", începea să joace un rol dominant. Toate acestea veneau şi în întîmpinarea înclinaţiei lui Suger pentru splendoare, a predilecţiei sale pentru bogăţia interioarelor şi a vitraliilor — acele constelaţii de pietre scumpe strălucind deasupra unui noian de lumînări aprinse.

Suger este o figură vie şi pasionantă. Fiu de servitor, prieten al regilor, om politic, organizator şi constructor, el ascunde patimi puternice sub rasa-i duhovnicească. Pasiunea-i pentru pompă a iritat, în epocă, o mulţime de oameni. Cînd scrie despre aurul, cristalele, ametistele, rubinele şi smaraldele pe care trei abaţi veniţi pe neaşteptate i le aduseseră spre a putea încrusta cu ele un crucifix, simţi că-i sclipesc ochii, într-o lumină cît se poate de profană. Modestia nu constituia nici ea partea cea mai tare a caracterului său. Trece, printre cheltuielile abaţiei, costurile necesitate de organizarea, după moartea sa, a unor comemorări dedicate lui, uzurpînd un privilegiu rezervat pînă atunci numai regilor. Porunceşte să se pună în diferite locuri din catedrală treisprezece inscripţii care-i laudă meritele. Pe unul din vitralii, îl vedem la picioarele Fecioarei Maria. Picioarele-i rămîn într-o poziţie pioasă, mîinile-i însă au un freamăt activ. În plus, numele său este scris aici cu litere la fel de mari ca acelea folosite pentru numele Fecioarei. Sfîntului Bernard din Clairvaux — reprezentantul aripii dure, cisterciene, a benedictinilor—i-a adus mari supărări, disputa dintre aceste două mari puteri ale bisericii fiind tot atît de pasionantă ca disputa dintre clasici şi romantici. Lucrările de prefacere de la abaţia Saint-Denis nu ţineau totuşi numai de ambiţiile şi de gusturile estetice ale lui Suger. Ele constituiau o necesitate. Iată cum descrie abatele, cu verva epică

a unui prozator al veacului trecut, o zi de sărbătoare în bazilică:

„Deseori se putea vedea — lucru de ocară — o asemenea unduire a mulţimii de oameni îndesaţi, respingîndu-i pe cei care încercau să intre spre a cinsti şi a săruta sfintele relicve, Pironul şi Cununa Domnului, că nimeni din acea adunare cuprinzînd mii de oameni nu putea să-şi mai mişte un picior măcar, atît de tare erau înghesuiţi cu toţii. Nu le mai rămînea atunci altceva de făcut decît să rămînă pe loc, asemeni unor statui albe de marmură, şi să înceapă să ţipe. Neînchipuit de mare, de neîndurat, era spaima ce le cuprindea pe femei care, strivite ca într-un teasc de mulţimea de bărbaţi puternici, aveau chipurile aidoma unor palide semne şi arătări ale morţii; ele dădeau ţipete teribile, ca în chinurile facerii; unele erau călcate în picioare în chip lamentabil, altele erau purtate pe capetele unor bărbaţi care, din milă, le dădeau ajutor; multe nimereau, la capătul puterilor, în grădina mînăstirii, sufiînd greu şi nemaiavînd cunoştinţă de nimic. Uneori fraţii călugări ce arătau credincioşilor semnele pătimirii Domnului, nemaiputînd îndura furia şi certurile oamenilor, şi nemaiavînd altă ieşire, fugeau, sărind cu relicve cu tot pe fereastră."

Sfinţirea noii galerii a corului din biserica Saint-Denis a avut loc în cea de-a doua duminică din luna iunie a anului 1144. E nu numai ziua cea mare a lui Suger, ci şi o dată capitală în istoria arhitecturii. La solemnitate au luat parte regele Ludovic al VII-lea, regina, marii seniori ai regatului, arhiepiscopi şi episcopi. Fără doar şi poate, aceştia din urmă, întorcîndu-se la sumbrele lor biserici din Chartres, Soissons, Reims, Beauvais ori Senlis, n-au mai putut domni de atunci liniştiţi.

În anul 1153, episcopul de Senlis, Thibault, obţine din partea regelui o scrisoare prin care sînt acreditaţi cei care aveau să se răspîndească prin toată Franţa pentru a strînge fondurile indispensabile începerii construcţiei. Lucrările înaintează lent, astfel că sfinţirea catedralei are loc abia în anul 1191. Însă construcţia tot nu era încheiată.

Pe la jumătatea secolului al XIII-lea e terminat transeptul, iar turnului sudic i se aplică o splendidă fleşă. Aceasta e partea cea mai frumoasă a catedralei. Zborul vertical al turnului — înalt de optzeci de metri — îţi taie răsuflarea. Faţada e zveltă, severă şi nudă. Fleşa de la Senlis se leagănă printre nori, ca o tulpină mlădioasă de copac. Constructorii anonimi au atins aici ceva din misterul unei structuri organice.

Un incendiu a dat cale liberă renovatorilor neinspiraţi. Faţa sudică se afla în contrast violent cu aspectul general al catedralei, e încîlcită toată în desişul de linii al goticului flamboiant. Nimic nu poate concura simplitatea arhitecturii din măreţul veac XIII, grimasele căutate ale goticului din secolul al XVI-lea anunţă o epuizare agonică.

În interior se pătrunde prin trei portale. Cele două timpane laterale prezintă — fapt rar întîlnit — motive arhitectonice (coloane şi arcuri; adică o abstracţiune, şi nu o anecdotă.) Timpanul central deschide o nouă epocă în istoria iconografiei. În locul romanicei Judecăţi de apoi — *Christ en majesté*, mulţimea de apostoli şi de sfinţi, mîntuiţii luîndu-şi anevoie zborul spre cer, osîndiţii fiind împinşi către abisurile infernale — apare pentru prima oară, chiar aici la Senlis, tema Mariei, temă ce se regăseşte apoi la Chartres, la Paris (Notre-Dame), la Reims şi la alte catedrale.

Iconografii evită ipotezele riscate, se pare însă că apariţia bruscă a temei Mariei în sculptura monumentală gotică constituia o replică la poezia de dragoste a trubadurilor, la cultul dedicat femeii şi la teoria iubirii curteneşti, pe care biserica a găsit că e potrivit să le sublimeze.

Moartea, învierea şi triumful Mariei sînt redate cu simplitate şi vervă. „Învierea" e partea cea mai frumoasă. Şase îngeri o ridică din pat pe Maria (Aceasta e învelită într-un fel de cocon de materie aspră.) Îngerii sînt bucălaţi, tinerei, şi joacă scena cu tragere de inimă, cu elan, dînd impresia că n-ar purta pe umeri aripi, ci raniţe.

Chemarea goticului e la fel de irezistibilă ca aceea a înălţimilor, în faţa ei nu poţi rămîne multă vreme un observator pasiv. Nu e ceea ce se întîmplă în catedralele romanice, din bolţile lor semicirculare picură consolare

și pace. Catedrala gotică angajează nu doar privirea, ci și trupul. Stările de vertij se adaugă emoțiilor estetice.

Urmează acum urcușul spre vîrful turnului. În fața mea : scara cu treptele încă distincte, ca un drum pietruit. Curînd mă aflu pe ampla platformă a triforiumului. Arată de parcă pe aici ar fi trecut o avalanșă de pietre. Mascaroni, satiri, capete de sfinți zac în neorînduială. Cîte o scurtă ochire, în jos și în sus. Mă aflu la mijloc, între bolta de piatră și pavimentul navei.

Mai departe cucerirea turnului devine mai dificilă. Treptele sînt erodate, deseori e nevoie să te agăți de ceva. În fine se ajunge pe o nouă platformă, o mică galerie îngustă, așezată deasupra portalului central. De ambele părți, două vîrfuri, două turnuri ridicîndu-și — zvelte ace de stîncă — fleșele. În spate, asemeni unui solid refugiu montan făcut din trunchiuri de molizi, se află acoperișul navei centrale.

Cele opt veacuri care au trecut peste ea au transformat această construcție într-un agregat al naturii. Covorașe de mușchi, iarbă printre pietre, flori de un galben violent țișnesc din crăpături. Catedrala este asemeni unui munte și nici unul din stilurile epocilor următoare, nici cel al Renașterii, nici — evident — clasicismul, n-ar fi suportat această simbioză între arhitectură și vegetație. Goticul e natural.

Sînt și animale pe-aici ! De după un pinten de piatră, mă privește o șopîrlă mare, cu ochi bulbucați, aurii. Mai sus, monștri lapidari, cu capete de cîine, se soresc pe mici surplombe inaccesibile. Dar într-o bună zi (poate chiar în ziua Judecății), ei vor începe să coboare, fără doar și poate, treptele de piatră, spre a descinde în oraș.

Mica galerie e împodobită de patru sculpturi. Și Adam, și Eva, ca și cei doi sfinți, au farmecul figurinelor populare. Eva, mai cu seamă, e splendidă. Granuloasă, greoaie, are ochi mari și galeși. Un scul gros de plete dese îi cade greu pe umerii plini, calzi.

Dar trebuie s-o pornim din nou la drum. Porțiunea ușor abordabilă se încheie, începe ascensiunea de vîrf. Aceasta se face printr-un horn de-a dreptul vertical. Pe alocuri se face întuneric beznă. Merg orbește, apucindu-mă cu amîndouă mîinile de pereți. În multe părți

treptele se prefac într-un fel de prundiș. Mă opresc mereu mai des, să-mi trag răsuflarea. Din loc în loc, peretele de piatră e spart de mici ferestre, prin care năvălește o lumină violentă, orbindu-te pentru o clipă. Prin spărtura făcută în întuneric, se pot vedea norii și cerul. Mă aflu sus de tot, în gîtlejul de piatră deschis spre imensitate.

Scara se termină aici. În fața mea se află un perete, trebuie să caut cum să mă agăț de el. De-ar fi fost mai înclinat, ar fi constituit o tipică surplombă. Trebuie să te cațeri vertical, cu tot corpul în balans. În fine : platforma suspendată, punctul terminus al ascensiunii. Sîngele pulsează puternic în tîmple. Mă cuibăresc într-o mică nișă de piatră. Sub mine — o ruptură stîncoasă de mai multe zeci de metri. În depărtare, blînda respirație a cîmpiilor. Afluxul lor în priviri, un calmant.

„Zidarul Abraham Knupfer cîntă, cu mistria în mînă, urcat pe schele în văzduh, atît de sus, încît, citind verseturile gotice de pe marele clopot, îi stau deopotrivă la picioare, și biserica și cele treizeci de arcuri de sprijin, și orașul cu cele treizeci de biserici.

Vede animale fantastice de piatră vărsînd pe gură apa de pe plăcile de ardezie în prăpastia tulbure a galeriilor, ferestrelor, bolților, clopotnițelor, turnurilor, acoperișurilor și grinzilor pe care pune o pată cenușie aripa frîntă și împietrită a șoimului“ *.

Coborîrea durează nesfîrșit de mult, asemeni unei coborîri în infern. Cu aripile strînse și cu amintirea unui zbor, ajungi, în sfîrșit, pe o stradelă îngustă.

În fața catedralei, vestigiile unui castel regal sprijinit de solide ziduri romano-galice. Palatul era frecventat cu plăcere de regii primelor două dinastii, înainte ca — gusturile schimbîndu-se — ei să se mute la Compiègne și Fontainebleau. Pietrele zac una peste alta, asemeni unor straturi geologice : o bază de coloană romană, resturile unei construcții merovingiene, arcuri romanice și gotice.

---

* Versiune românească preluată din : *Aloysius Bertrand — Gaspard de la Nuit* ; traducere : Irina Mavrodin și Pan Izverna ; Editura Univers, București, 1977 (n.tr.).

În vecinătate, le Musée de la Vénerie (de artă cinegetică), pe care ghidul îl apreciază ca unic în Europa și-l recomandă — neapărat — vizitării. E în fapt un jalnic depozit de trompe și trompete, coarne și cornuri, animale împăiate, copite prinse pe tăblițe de lemn, aflate în devălmășie cu piei jupuite — cu blana împletită în cosițe — și cu numeroase portrete de prinți, viconți și cîini. Toate acestea rînduite dealtfel destul de metodic, cu evidenta preocupare de a cuprinde, dacă se poate, întreg ansamblul de date referitoare la acest domeniu al științei vînătorii. Ni se prezintă astfel cicluri de schițe înfățișînd diversele moduri în care se poate cădea de pe cal — în cap, pe spate etc. — sau etapele prin care trece o vînătoare de cerbi. De aici am aflat că frumosul cuvînt „hallali" anunță, pur și simplu, că animalul a fost încolțit. În micul palat (încîntător!) din apropiere — la care se ajunge coborînd pe niște străduțe întortocheate — se află deschis un muzeu de arheologie și de sculptură.

Pădurea Halatte din împrejurimi era în vremea romanilor un fel de loc sfînt unde se produceau tămăduiri miraculoase. Oamenii de piatră din ex-voto-uri își trag de pe ei cămășoaiele de piatră, arătîndu-și părțile rușinoase. Nu știu dacă aceste basoreliefuri au fost vreodată luate în cercetare de cei care se ocupă de istoria științelor, mai cu seamă a medicinei, ele constituie, însă, fără nici o îndoială, un material științific deosebit de valoros. În lapidariumul din Dijon se află niște plămîni de piatră, oferiți divinității de către un ofticos din antichitate. La prima vedere, capetele sculptate par a fi ale unor oameni sănătoși. Se cuvine însă să te apleci asupra lor și să le scrutezi cu atenție. Da, da! Chipurile sînt ale unor idioți, melancolici, debili mintali, iar sculptorul — nefiind totuși un artist, ci pe jumătate un cioplitor — a definit maladia cu precizia unui psihiatru.

La primul etaj al muzeului, unde sînt expuse piese de sculptură gotică monumentală, privirea e atrasă de un cap de „Nebun". Provine, probabil dintr-o catedrală și, în ierarhia făpturilor lui Dumnezeu, ocupa, fără îndoială, un loc în apropierea reptilelor. Nu e un apucat, ci un smintit blînd, de-rîsul-tîrgului, dintr-aceia care poartă șepcuță roșie și cîntă în barbă. Privirea îi e pustie, albă precum coaja unui ou de găină, gura îi e deschisă, schițînd parcă un surîs prin care și-ar cere iertare. Imediat alături, o capodoperă de artă gotică timpurie: „Capul unui profet", studiu ce vorbește despre înțelepciunea și demnitatea umană. Sculptorii aceștia gotici aveau conștiința întregii scări a omenescului!

La buzunar cu caietul de însemnări și cu carnetul de schițe! Urmează partea cea mai plăcută a programului, flaneria, plimbarea de dragul plimbării, adică:

să rătăcești într-o hoinăreală fără plan de dragul perspectivelor și nu al ghidurilor,

să arunci o privire către prăvăliile și meșteșugurile exotice: lăcătușerie, birou de voiaj, întreprindere de pompe funebre,

să caști gura,

să culegi cîte o pietricică,

să arunci pietricica,

să bei un pahar de vin, pe cît posibil în locșoare cît mai întunecate: „Chez Jean", „Petit Vatel",

să intri în vorbă cu oamenii,

să surîzi fetelor,

să-ți apropii fața de ziduri, cu scopul de a le amușina miroznele,

să pui întrebări convenționale, doar pentru a te convinge că bunăvoința proprie oamenilor n-a secat,

să-i observi pe trecători cu o privire ironică, dar afectuoasă,

să asiști la o partidă de table,

să intri prin magazinele de antichități pentru a întreba cît costă cutia muzicală, aceea din lemn de abanos, și dacă se poate vedea cum cîntă; să ieși apoi fără cutia din lemn de abanos,

să studiezi meniurile restaurantelor de lux, afișate de regulă în așa fel, încît să poată fi văzute din stradă, și să te cufunzi în voluptoase reflecții: homar sau stridii, pentru început; să termini prin a o vizita pe „patroana" stabilimentului „*Au Bon Coin*"; e amabilă, suferă de inimă și îți oferă băutura alcoolică ce poartă numele Ricard, grețoasă, cu gust de rachiu de anason,

pe care o înghiţi doar din respect pentru preferinţele manifestate de autohtoni,

să citeşti cu atenţie programul serbărilor ce vor avea loc şi lista obiectelor care pot fi cîştigate la tombola organizată în folosul soldaţilor,

să citeşti, de asemenea, oricare alt anunţ ce ţi se iveşte în cale, mai cu seamă dacă e scris de mînă.

Pe discul ceasului solar, umbra se mută mereu. În aerul dens, de toamnă, oraşul Senlis doarme asemenea unui iaz potopit de lintiţă.

Trebuie să plec mai departe. În drum spre gară, trec pe lîngă vechile biserici Saint-Pierre şi Saint-Frambourg. Construcţia amîndurora a început la hotarul secolelor al XI-lea şi al XII-lea. În prezent, sînt închise. În cea dintîi s-a amenajat un supermagazin, în cea de-a doua un garaj. Bogat popor, franţujii ăştia!

CHÂALIS

Acest vechi refugiu împărătesc nu mai prezintă nimic demn de admiraţie, în afară de ruinele galeriilor mînăstirii, cu arcade bizantine al căror ultim şirag se mai conturează încă deasupra iazurilor...

Sylvie

Autobuzul uruitor care face cursa spre Châalis pleacă de lîngă gara Senlis, din imediata apropiere a monumentului eroilor, o capodoperă de urîţenie patetică. Pe drumul acesta s-a hurducat cîndva într-o şaretă Gérard de Nerval, însoţit de fratele Sylviei pe cînd se ducea la spectacolul solemn unde avea s-o vadă pentru ultima oară pe Adrienne, transfigurată în înger.

În geografia literară a romantismului francez regiunea Valois ocupă locul marcant pe care la englezi îl are Scoţia. Gérard de Nerval a dedicat acestor locuri nuvela *Sylvie*, pe care a scris-o cu doi ani înainte de moarte, cînd stinse erau de-acum pentru el luminile Orientului şi cînd, apusă fiind epoca entuziasmului şi a iubirii, el intra în epoca disperării. Cercul călătoriilor sale se redusese la aria împrejurimilor Parisului, cuprinzînd mici tîrguri uitate de lume unde, în spatele obloanelor încadrate de trandafiri agăţători şi de curpeni de viţă, se legăna cîte o colivie cu silvii-de-grădină. Nimic nu era menit să-i aducă mai multă pace decît o noapte de provincie petrecută la hanul „La icoana Sfîntului Ioan", într-o cameră cu tapetul demodat şi cu oglindă înaltă, dispusă în *trumeau*. Seara, sub clarul de lună, fete îmbrăcate în alb cîntau în timp ce împleteau ghirlande, iar noaptea, bărci împodobite cu flamuri îi aduceau pe tineri în Cythera. În pădurile jilave din Valois, printre ruine de mînăstiri şi de castele, un „Werther fără pistoale" vînează himere.

Pictorii şi poeţii romantici ridicau în slăvi ruinele abaţiei. E de regretat că s-a mai păstrat atît de puţin din ele pînă în zilele noastre, dat fiind faptul că biserica din Châalis se prenumăra printre cele dintîi construcţii ridicate de cistercieni. Dimensiunile îi erau impunătoare (81 × 27 metri). Ambele laturi ale marelui transept se încheiau cu cîte cinci capele radiale. S-au mai păstrat trunchiuri de coloană cu capiteluri pure ca nişte semne muzicale. Sub bolta înaltă a cerului, abaţia este asemeni unui cuib părăsit. Îmboldite de un pinten puternic, scăpate de sub apăsarea pietrei, arcadele, arcurile butante, pilaştrii resping acum asaltul nemărginirii.

Lîngă ruine, pe mîna stîngă, un castel construit de Jean Aubert, cel ce a ridicat şi marile grajduri din Chantilly. În interior, colecţia Jacquemart-André. Această familie care a binemeritat de la artă poseda de asemeni un palat şi o colecţie la Paris, pe Boulevard Haussmann. E ceea ce constituie astăzi un minunat muzeu. Un pictor cu relaţii în lumea mare mi-a povestit că, pe vremea cînd actualul muzeu era încă o reşedinţă particulară, a luat parte la un dejun în timpul căruia doamna, stăpîna casei, îi făcea soţului ei aspre reproşuri că se încăpăţînează să ţină în sufragerie un „oribil Tizian".

Colecţia din Chaalis nu o egalează pe cea de la Paris, fiind un tipic bric-à-brac, fermecător, dar întrucîtva

enervant. Torsuri antice — din secolul al XVIII-lea —, naturi moarte olandeze — greoaie, grele ca niște mirosuri de bucătărie —, o copie a tronului de marmură al Marelui Mogul — și Giotto. Acest Giotto nu-mi plăcu defel, încă de la prima vedere. E reprezentat prin două panouri seci și convenționale, cu o colorație stinsă. Am împărtășit din îndoielile mele unuia dintre gardienii muzeului. Îmbrăcat în uniformă bleumarin cu nasturi de argint la veston, aceasta se ațînea lîngă un perete, într-o atitudine existențială specifică : pe jumătate lucru — pe jumătate om. Și-a ridicat pleoapele grele, șerpești, a ascultat remarcile mele și a șuierat apoi către mine cum că în muzeul Jacquemart-André nu există falsuri. N-au existat și nu vor exista. Îl lăsai în pace, lîngă peretele lui. Cînd s-o sfriji de tot, l-or schimba pe o halebardă ori pe un jilț.

La primul etaj, în două cămăruțe, obiecte legate de memoria lui Jean-Jacques Rousseau. Cîteva portrete pictate din imaginație, dintre care unul îl prezintă tînăr, dormind pe o bancă dintr-un parc. („*J. J. sans argent, sans asile, à Lyon et pourtant sans souci sur l'avenir, passe souvent la nuit à la belle étoile*" — spune legenda.) Într-o vitrină, un mic jabou nu prea curat, fapt care o pune într-o lumină defavorabilă pe tovarășa de viață a filosofului, și așa îndeajuns de rău văzută de biografi. Mai există aici, de asemenea, o pălărie, o pană de scris, precum și fotoliul în care autorul *Confesiunilor* și-a dat ultima suflare. Fotoliul are un caracter ipotetic, însă, cum pînă în momentul de față nu s-a găsit contra-fotoliul corespunzător, mobila aceasta face obiectul unor îndreptățite omagii. Sus, pe perete, o gravură înfățișînd ultimele clipe de viață ale lui Jean-Jacques. Ilustratorul a înscris pe ea și ultimele cuvinte — așa-zicînd autentice — pe care le-ar fi rostit filosoful și prin care el aduce un elogiu vegetației, naturii, luminii, lui Dumnezeu, și se arată atras de liniștea eternă. Aria e lungă și neverosimilă, ca de operă.

Curiozitățile naturale sînt expuse nu departe de castel. Ele poartă denumiri hiperbolice, romantic exagerate : Marea de nisip și Deșertul. Marea are un diametru ceva mai mic de un kilometru. Arată astfel de

parcă ar fi produsă de un meteorit ce ar fi căzut în mijlocul pădurii, pîrjolind pămîntul. Pădurea însăși e frumoasă și deasă, pădure de mesteceni, stejari și fagi, cu pămîntul arămit de frunze. Ea constituie partea inculta a parcului din Ermenonville. E străbătută de o șosea asfaltată pe care, fără încetare, se îmbulzesc automobile. Sînt singurul pieton. Cîteva mașini încetinesc, sînt examinat dinăuntru cu multă atenție.

ERMENONVILLE

Pînă atunci, fusese cu totul indiferent, în literatura franceză, faptul de a avea sau de a nu avea o priveliște verde *sub ochi ; Rousseau ne-a făcut să o observăm. Sub acest aspect, el ar putea fi definit printr-un cuvînt : e cel care a introdus elementul* verde *în literatura noastră.*

Sainte-Beuve

Continuai să recit fragmente din Héloïse, în timp ce Sylvie culegea fragi.

Sylvie

O studiere a grădinilor e, poate, mai indispensabilă înțelegerii clasicismului și romantismului decît o cercetare de poetică. O plimbare prin Ermenonville oferă mai mult decît o lectură din Delille. Dealtfel, *le jardin paysager* din cel de-al optsprezecelea secol e, chiar la propriu, o poetică, un catalog de figuri și de tropi, toate definite însă printr-o cascadă, printr-un podeț, printr-un grup de copaci, ori prin niște ruine artificiale. Se găsea acolo tot ceea ce-i trebuie unei inimi sensibile : și o „grotă a întîlnirilor tainice", și o „bancă a mamei trudite" și un „cavou al amantului nefericit". Cu răsadurile sentimentalismului, istoria a procedat însă atroce. Merită așadar, cu atît mai mult, să mergi la Ermenonville,

pentru a vedea una din cele mai bine conservate grădini din secolul al XVIII-lea.

Grădina e opera marchizului René de Girardin, căruia Greuze i-a făcut un portret. Era un domn nu prea bine făcut, cu o față mare, palidă și cu niște ochi blajini, de copoi. Înveșmîntat, cum spune un biograf, *„avec une élegance naturelle et très aristocratique"*, în felul lui Werther ; vestă de mătase, fular alb, cu legătură fantezistă, și pantalori-*culotte* din marochin, strînși sub genunchi. Și-a început cariera sub semnul lui Marte, mai mult dintr-un respect pentru tradiție decît dintr-o chemare anume. A fost căpitan la curtea ducelui de Lorena, Stanislaw Leszczyński. După moartea acestuia, își va dedica o mare parte din viață amenajării proprietății pe care o deținea prin moștenire, și mai cu seamă creării unui parc pe suprafețele pustii și mocirloase din jur. Unsprezece ani mai tîrziu, va oferi rodul experimentărilor sale în volumul *De la composition des paysages sur le terrain ou des moyens d'embellir la nature autour des habitations, en joignant l'agréable à l'utile* (1777). Deasupra operei marchizului tronează spiritul lui Jean-Jacques, pe care acesta îl venera. (Frunzele din parcul de la Ermenonville îngînă, pe de rost, file întregi din *Noua Heloiză*.)

Marchizul se conducea în educarea copiilor săi după preceptele din *Émile*, completîndu-le cu propriile sale contribuții. Punea, bunăoară, în vîrful unui stîlp înalt, un coșuleț conținînd mîncarea de prînz și poruncea micuților să se cațăre după ea. Cu toate acestea, copiii, crescînd, au devenit niște oameni normali, ajungînd chiar să ocupe funcții importante.

Marchizul a făcut multe călătorii ; în tinerețe a fost în Germania, în Italia și — fapt deosebit de important pentru formația sa ideatică — în Anglia, bîntuită tocmai atunci de o veritabilă epidemie horticolă. William Kent proiectează un parc de castel care avea să devină un model urmat cu stăruință. Cobham, un *dandy* celebru, își toacă averea în antreprize peisagere. Opera cu cea mai mare înrîurire asupra ideilor estetice ale lui Girardin avea să fie grădina lui William Shenstone, ornată cu ruine, cascade și stînci.

Aceste demersuri sînt însoțite de o renaștere a gloriei literare a lui Hesiod, Theocrit și Vergiliu, secondați de poeți mai noi : Thomson, Gessner, Young, Gray. În Franța, literatura bucolică e patronată de același Fénelon. „Printre plopi și sălcii, al căror frunziș de un verde delicat și proaspăt ascunde nenumărate cuiburi de păsări ce cîntă fără încetare, ziua și noaptea" curge rîul Xanthe. „Cîmpiile sînt acoperite, toate, de lanuri aurii de grîne, colinele se încovoaie sub greutatea butucilor de viță de vie și a pomilor pe rod, rînduiți în amfiteatru. Natura întreagă era surîzătoare și plină de farmec, iar cerul blînd și senin ; răspunzînd muncii agricultorului, pămîntul sta gata să izvodească din pieptul său noi bogății."

Peisajul sentimental este decorul unei Economii sentimentale și n-ar fi poate exagerată afirmația că în Arcadia se înfiripau izvoarele socialismului utopic. Aici Vergiliu își da mîna cu Proudhon. Țăranca Praxinoe „făcea prăjituri minunate. Ea ținea stupi cu albine a căror miere era mai dulce decît aceea care în Veacul de aur al omenirii se prelingea din scorburile de stejari. Vacile veneau singure să-și ofere șiroaiele de lapte... fiica, asemeni mamei sale, cînta cu mare bucurie în timpul lucrului, ducîndu-și mieii la pășune. În tactul acestui cîntec, mielușeii blînzi țopăiau pe pajiște."

Pe lîngă terenurile consacrate meditației filosofice și trăirilor emotive încercate de marchiz și de oaspeții săi, o parte a parcului era rezervată „iubiților săteni". Se aflau acolo un loc în care se făceau trageri cu arcul (din vremuri imemoriale, sportul acesta era venerat în provincia Valois) și, sub un stejar, un rondou unde se dansau, în sunetele unei capele țărănești, dansuri tradiționale, precum guillot ori saute-perrette.

Des habitants de l'heureuse Arcadie,
Si vous avez les nobles mœurs,
Restez ici, goûtez-y le douceurs
Et les plaisirs d'une innocente vie...

E un îndemn dăltuit aici în piatră, la porunca marchizului, care făcea și versuri, faptul că împănase cu

ele tot parcul învederînd că nutrea oarecari iluzii cu privire la talentul său.

Concerte pentru lumea bună se dădeau deseori în Insula plopilor, și tocmai preocupările legate de muzică au făcut ca Girardin să-l întîlnească pe autorul operei *Ghicitorul satului*. Jean-Jacques descinse la Ermenonville în ziua de 20 mai 1778 și fu instalat într-un pavilion din parc, împreună cu nelipsita Thérèse Levasseur. Acestea aveau să fie cele din urmă zile ale filosofului. El rătăcea prin împrejurimi („trupul trebuie să-mi fie în mișcare, pentru ca spiritul să mi se deștepte") cu buzunarele pline de grăunțe pentru păsări. Petrecea în tovărășia copiilor, și le spunea acestora povești. Era insuflețit de intenția de a scrie o lucrare care să fie o întregire a lui *Émile* și-și făcea planuri în domeniul muzicii. Dar, înainte de toate, el făcea aici plimbări prin parc, cum îi și venea bine celui care scrisese *Les Rêveries du promeneur solitaire*, studia ierburile și se oprea — să răsufle adînc, a suspin — deasupra plantei sale preferate : miozotisul, cu floarea de nu-mă-uita. „Aceste șase săptămîni nu înseamnă nimic în istoria scrierilor lui Rousseau ; nici măcar un rînd din opera sa nu poartă ca dată vreo zi din perioada șederii sale la Ermenonville." El trăia în parcul marchizului cufundat parcă într-un vis ce prinsese contur.

Natura i-a dat o moarte ușoară, fulgerătoare, repeziciune ce a trezit bănuieli. La două zile după deces, la 4 iulie 1778, noaptea, la lumina torțelor, trupul său fu așezat pentru odihnă în cel mai frumos loc din parc, pe Insula plopilor. Inscripția de pe mormînt glăsuiește : „*Ici repose l'homme de la nature et de la vérité*". Dincolo de aspectele romantice ale acestor funeralii nocturne, existau și considerente practice, dat fiind faptul că doar înainte cu cinci săptămîni clerul refuzase — pentru Voltaire — o înmormîntare religioasă.

În mormîntul decorat cu un basorelief de Lesueur, *odihnea* trupul lui Rousseau, transferat de mult la Pantheon, conform unei hotărîri a Convenției (la care colaborase asiduu Thérèse Levasseur). Însă spiritul lui Jean-Jacques a rămas la Ermenonville, devenit loc de pelerinaje literare, filosofice, ba chiar și cezaro-crăiești.

Aici — dacă e să dăm crezare tradiției — a rostit Napoleon celebrele sale cuvinte : „*L'avenir dira s'il n'eût pas mieux valu pour le repos de la terre, que ni Rousseau ni moi n'eussions existé*".

Verde, sufocant, aerul parcului e încărcat de sentimente moarte. Cărările sînt destinate celor care nu tind către nici un țel, ci rătăcesc doar, trecînd peste podețe suspendate deasupra malurilor unor oglinzi de apă artificiale, către Altarul visului, pe care nimeni nu-și mai sprijină astăzi fruntea fierbinte. Nici Templul filosofilor (dedicat lui Montaigne și lăsat anume neterminat) nu provoacă reflecțiile pentru care a fost construit, în afară poate de aceea că nu are rost să construiești ruine : istoria le produce oricum, în exces. Cîteva coloane s-au desprins din corpul templului. Rădăcini răbdătoare le îndeasă tot mai adînc în pămînt.

Nu doar mormîntul lui Rousseau îți oferă aici o lespede ce te îndeamnă să reflectezi la provizorat și la trecere. Pe malul stîng, înalt, al micului rîu Aunette, peste care saltă podețe fantasmagorice, se află „Mormîntul unui necunoscut". În vara anului 1791, un neurastenic în vîrstă de treizeci de ani s-a sinucis în mod pitoresc, în calitate de „*Victime de l'amour*", cum singur și-a zis în scrisoarea adresată marchizului de Girardin, prin care îl roagă pe acesta să binevoiască a-l înmormînta „*sous quelque épais feuillage*".

Apele iazului se prăbușesc într-o cascadă. Lîngă această cascadă — evident : Grota Naiadelor. Nu departe de aici, Banca reginei, de unde Marie-Antoinette privea la mormîntul filosofului, răsfrînt într-o nemișcare de ape. Dreptunghiul de piatră, cu nobile proporții, pălește cenușiu în iarba înaltă. Iar plopii sînt foarte înalți. Cînd bate vîntul, flăcările lor verzi, subțiri, sînt aidoma îngerilor lui Tintoretto.

Ermenonville — subtil instrument hărăzit emoției și reflecției — a fost grav vătămat de timp. Un șir întreg de edificii s-a prăbușit în pulbere. Nu mai există azi Altarul prieteniei, Obeliscul muzei pastorale, și nici Piramida înălțată în cinstea poeților bucolici, de la Theocrit la Gessner.

În prezent, proprietarul parcului este Touring Club-ul. Vin aici grupuri de excursioniști, grăbind, asemeni unor mari turme fugărite pe cărările indicate în ghid. Mormîntul lui Rousseau — *et voilà* ! Cascada — *tiens, tiens, tiens* ! Altarul visului — *c'est à droite* ! E un aer greu, plin de umezeală, de răsuflete și de suspine ; duhul marchizului de Girardin își acoperă ochii și plînge. Iată de ce la Ermenonville e mai bine să mergi primăvara i cît mai devreme, sau toamna, cît mai tîrziu. Atunci Naiadele dorm, Cascada tace, iar în jurul Insulei plopilor lacul secat e asemenea unei oglinzi de clisă.

ÎNTOARCEREA

Farmecele provinciei : lipsa impresiei de simetrie, atrofierea simțului timpului, aversiunea față de regula țeapănă.

Se cere nu puțină măiestrie pentru a afla unde oprește autobuzul care merge de la Ermenonville la Paris. *„On ne sait jamais"*, uneori lîngă pod, alteori lîngă *„le bureau de tabac"*. Am mizat pe tabac și am cîștigat. Mergem acum în noapte.

Oprire la Senlis. În stație, un soldat și o fată, strîns îmbrățișați, cufundați unul în altul, se sărută. Șoferul își drege glasul, tușește. După aceea claxonează, dă drumul unei trîmbe de lumină, apoi se întoarce zîmbind către pasageri... În fine, pornește, însă foarte încet, astfel încît soldatul să poată reuși o desprindere nu prea brutală și, la intersecție, să mai prindă autobuzul. La radio (ori în vreo caterincă automată) se tînguie tocmai Edith Piaf :

La fille de joie est belle
Au coin de la rue là-bas
Elle a une clientèle
Qui lui remplit son bas.

Cînd voi veni — de voi veni — din nou aici (peste douăzeci și cinci de ani, să zicem) Piaf va fi o stea moartă, ca Mistinguett. Însă cu oamenii din generația mea, cu oamenii care au trecut prin aceleași războaie ca și mine, mă voi putea oricînd înțelege, pronunțînd fie și într-o doară acest nume.

Douăzeci și cinci de ani ! Cîte generații de crapi se vor surpa în mîlul iazului, lîngă castelul de la Chantilly ! Numai Sassetta va rămîne neschimbat, iar sfînta virtute a Sărăciei, luîndu-și zborul spre cer, va fi asemenea săgeții neclintite a Eleatului. Grație lui Sassetta voi intra de două ori în același rîu, iar timpul, acel „copil care se joacă, mutînd mereu pietrele", va fi, pentru o clipă, blînd cu mine.

Sînt iarăși în mișcare. Mă grăbesc, de moarte. În fața mea : Parisul, o larmă de lumini.

CUPRINS

Lector : NINA GRIGORESCU
Tehnoredactor : NICOLAE ȘERBĂNESCU

Bun de tipar 12. 06. 1980. Coli tipar 15,5.



Tiparul executat sub comanda nr. 886 la
Întreprinderea poligrafică „13 Decembrie 1918",
str. Grigore Alexandrescu nr. 89—97
București,
Republica Socialistă România